

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Ladislava Součková Linhartová

Ladislav Fuks: Vévodkyně a kuchařka – zjevení biedermeieru?

Ladislav Fuks: The duchess and the art of cookery – appearance of
biedermeier?

Vedoucí práce: Prof. Dr. Phil. Josef Vojvodík, M. A.

Praha, srpen 2014

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, s využitím uvedených pramenů a literatury.

Děkuji vedoucímu této diplomové práce Prof. Dr. Phil. Josefu Vojvodíkovi,
M. A. za cenné rady a připomínky i za čas, který jí věnoval.

Abstrakt

Diplomová práce je pokusem o interpretaci románu Ladislava Fukse *Vévodkyně a kuchařka*. Zabývá se vztahem jeho fikčního světa ke kultuře a filosofii *biedermeieru*.

O *biedermeieru* je uvažováno jako o hodnotovém proudu, harmonizujícím přístupu k životu, ale i metodě, která preferuje idylu. Jako analytický nástroj je vzhledem k výrazné intertextualitě Fuksovy textury zvolena teorie transtextuality Gérarda Genetta.

Klíčová slova

Intertextualita, citace, aluze, motivická kompozice, paratexty, metatextualita, hypertextualita, architextualita, Bildungsroman, *biedermeier*, životní filosofie, hodnotový proud.

Abstract

This thesis is an attempt to interpret the novel of Ladislav Fuks - *The duchess and the art of cookery*. It is focused on the relationship of its fictional world with culture and with the philosophy of *biedermeier*. *Biedermeier* is thought to be a value stream, a harmonizing approach to life, and also a method, which prefers idylls. The analytic source is Gérard Genette's theory of transtextuality, chosen because of Fuks's distinctive intertextuality of his work.

Key Words

Intertextuality, citation, allusion, motivic composition, paratexts, metatextuality, hypertextuality, architextuality, Bildungsroman, *biedermeier*, philosophy of life, value stream.

Obsah

1. Úvodní, teoretická část.....	1
1. 1 Předmět práce, metoda, pojmosloví.....	1
1. 2 Biedermeier jako životní styl a hodnotový proud.....	2
1. 3 Manifestace textuality a literárnosti; literárnost a intertextualita....	17
1. 4 Genettovo pojetí intertextuality – transtextualita.....	22
2. Intertextualita románu <i>Vévodkyně a kuchařka</i>	24
2. 1 Citované texty.....	24
2. 2 Aluze v textu <i>Vévodkyně a kuchařky</i>	63
2. 2. 1 Odkazy směřující do reality – zrcadlení, bytí v masce.....	64
2. 2. 2 Narážky na texty – hra motivů.....	89
2. 2. 3 Funkce citací a aluzí.....	108
3. Paratexty románu <i>Vévodkyně a kuchařka</i>	117
3. 1 Peritext „Ladislav Fuks“.....	121
3. 2 Motta a titul – vzájemné zrcadlení.....	123
3. 3 Autorská poznámka – dohoda o způsobu čtení.....	135
3. 4 Hmotné paratexty.....	145
4. Metatextualita románu <i>Vévodkyně a kuchařka</i>	147
5. Genettův pojem hypertextualita a román <i>Vévodkyně a kuchařka</i>	154
6. Architextualita <i>Vévodkyně a kuchařky</i> – otázky žánru.....	163
6. 1 <i>Vévodkyně a kuchařka</i> jako Bildungsroman.....	167
6. 2 Postavy – funkce.....	183
6. 2. 2 Prostor – muzeum.....	185
6. 2. 3 Útržky příběhů.....	191
7. Závěrem.....	200

*Pro dnešek je toho dost, ale zítra musím pokračovat.
Vskutku, toto by měla číst baronka von Splüttenberg.
Ty její vlasy by zešedly nanovo.*

Vévodkyně

1. Úvodní, teoretická část

1. 1 Předmět práce, metoda, pojmosloví

V první větě se zde setkávají tři entity v nesourodém, na první pohled paradoxním spojení: Fuksův poslední, téměř osmisetstránkový román *Vévodkyně a kuchařka*, *biedermeier* ve své moderní koncepci a Genettova teorie transtextuality. Fuksovo psaní je psaním obnovujícím dávno zašlý svět rakouské monarchie, v jejíž transcendentnost se po staletí věřilo; je psaním o předzvěstech jejích konců, psaním v blízkosti její smrti a o lidské smrti. V časech, kdy literární dílo mělo stále ještě za úkol konstruovat ideologicky správně požadovaný svět, jako by se autor řídil Montaignovou dvojznačnou chválou konformismu a poslušnosti: *každé autoritě je třeba se podřídít, nebo se jí zcela vyhnout*. Drobnohledným tkaním textu kontrolovaném zrcadly v panoptikálně muzeálním Fuksově pokoji se látka mění ve své zobrazení; v obraz v zrcadle, které je zároveň něčím víc: magickým předmětem, jímž čtenář může (a je k tomu „přinucen“) proputovat z fikčního světa až do toho svého a k sobě samému. Je-li čtenářem pozorným (modelovým), dojde té milosti, že jsou mu odhaleny obranné životní mechanismy, jak důstojně žít ve světě zvrátů a temných předzvěstí, když není v jeho silách a moci ho změnit. A tato doporučení se mohou zdát silně *biedermeierská*. Právě zkoumání *biedermeieru* jako hodnotového proudu a souboru životních postojů i jeho literárních projevů a zásad aktivovalo vazby této *temné idylly* k Fuksovu textu a jeho stvořenému světu *fin de siècle*. Prvky *biedermeieru* ve fikčním světě Fuksova narativu i v jeho ztvárnění (ve vzorcích chování postav i v narativní struktuře) jsou zatím výsledkem čtení, předpokladem, hypotézou; analýza, interpretace by je měla odhalit. Aby analyzující text nebyl jen reakcí na nahodilé podněty vyvolané textem čteným, je zvolen interpretační nástroj odpovídající jedné z dominantních vlastností Fuksovy textury¹ – intertextualitě, která je bohatá, nápadná

¹ Termín Lubomíra Doležela užívaný v práci *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Překlad autor, Praha, Karolinum 2003.

„*textura – texture: doslovné znění textu*“ *konkrétního autora* (s. 257);

„*Textura je přesná forma výrazu, v němž se motiv objevuje v literárním textu*“ (s. 49);

[...] *textura, tj. formální, sémantické a ilokační vlastnosti narativního textu* [...] (s. 150-151).

a na první pohled ji lze prohlásit za záměrnou. Genettova strukturálně orientované teorie transtextuality (intertextualita je tu jednou z jejích složek) umožní popsat i další vlastnosti textury a vztahy v ní. (Užíváno bude termínů transtextualita, intertextualita, ...; odpovídají formou výrazům francouzským a jsou běžnou součástí českého názvosloví.) Jednotlivé prvky transtextuality také roztřídí do kapitol následující interpretaci. Účinnost metodologického instrumentáře i správnost předpokladu, že principy biedermeieru jsou dílčím rysem románu (tvoří alespoň jednu část jeho podstaty), se ukáže „cestou“. — Nyní k některým základním pojmům.

1. 2 Biedermeier jako životní styl a hodnotový proud

Za svůj název může biedermeier děkovat humoristům (pánové jinak vykonávali občansky vážená povolání právníka a lékaře) Ludwigu Eichrodtovi (1827–1892) a Adolfu Kusšmaulovi (1822–1902). Inspirováni „uměleckou“ tvorbou německého krajana Samuela Friedricha Sautera (1766–1846), jež okouzlovala spojením naivity a vážnosti jako *dosud nevyzdvížený poklad jedinečné poezie neobyčejné komické síly*,¹ stvořili literární parodii a podvrh zároveň. V roce 1853 vydávají sbírku smyšleného veršotepce, vesnického učitele Gottlieba Biedermaiera *Gedichte in allerlei Humoren*. Pro skutečné vytvoření legendy a proslavení fiktivního zesnulého Biedermaiera volí autoři vhodný časopis: humoristicky a satiricky laděný, bohatě ilustrovaný a hojně čtený *Fliegende Blätter*, který vedle politiky a rodinného života nešetřil ani úzkoprsost měšťanstva, ani literární klasiky (Schillera, Goetha). Předmluva „objevitelů“ obsahuje zajímavé srovnání Fausta s Biedermaierem: hypergeniální a opovážlivý Ikaros stojí proti prostomyslnému básníkovi, jemuž stačí malé pozemské štěstí, *jeho malý pokoj, úzká zahrádka, bezvýznamný kout země a nuzný úděl opovrhovaného vesnického učitele*.² V konfrontaci je zachycen jeden z rysů biedermeieru: přimknutí se k pozemské realitě, lpění na soukromí; zároveň kontrast romantického

¹ Vondráček, Radim: *Biedermeier. Umění a kultura v českých zemích 1814–1848*. Praha, Uměleckoprůmyslové muzeum Praha a společnost Galllery, 2008, s. 12. Dle: Kusšmaul, Adolf: *Jugenderinnerungen eines alten Arztes*, Stuttgart 1899, s. 486.

² Tamtéž, s. 12. Dle: *Fliegende Blätter* XXI, 1854–1855. Nr. 493 (z ledna 1855), s. 102.

individualismu a biedermeierského spokojení se s vlastními možnostmi. (U textu stojí za povšimnutí rafinovaný paratextový aparát, který přispívá k „výrobě“ dokonalé mystifikace a vytvoření legendy. Vynořuje se jedna česká souvislost: podobně geniální systém klamavých paratextů, vyfabulovali „objevitelé“ odkazu, truhly s pozůstalostí, fenomenálního tvůrce Járy Cimrmana.) V devadesátých letech dochází k oživení Biedermaierova odkazu v nových časopiseckých vydáních (von Ostini, šéfredaktor listu Die Jugend, zvolil pseudonym *Biedermaier (junior)* a *Biedermeier mit ei*). Fiktivní druhořadý básník Biedermaier zakládá svoji nesmrtelnost díky neakademičnosti uměnovědných publicistů, kteří se neuzavírají do svých badatelen, pěstují přátelské i kulturní vztahy s humoristy populárních časopisů; objevují tak pojmenování pro fenomén či styl, o němž se v té době začalo psát. Pojmenování, které je (maje ve své významu zlehčující humor parodistů stejně jako zcela vážný záměr původního autora) ambivalentní, dvojklanné – stejně jako celý biedermeier sám. Ten se díky propagátorům umělecké moderny navrácí do bytové kultury; jeho účelnost, rukodělná dokonalost, materiálová ušlechtilost jsou inspirací. Zájem o kulturu biedermeieru nepochybně probouzejí také velké výstavy: pražská Jubilejní výstava (1891) a vídeňská (1896), věnovaná vídeňskému kongresu a době, v níž se rodí jedinečný styl, odlišný od klasicismu. Prvotní význam pojmenování však je jednoznačně pejorativní, posměšný (ostatně podobně jako u impresionismu, baroka, romantismu, gotiky) a kritický vůči životnímu stylu *biedermannů* doby předbřeznové – přesně ve smyslu onoho *bieder*, první části složeniny: *dobrý, počestný, poctivý*, ale též *naivní* a *prostoduchý, šosácký* a *maloměšťácký, konzervativní*. Biedermeier je dlouho pocítován jako symbol nižší kultury také v literárněvědné bohemistice, navzdory faktu, že již v devadesátých let 19. století se zrodilo zcela jiné pojetí (negativní vliv měla v českém prostředí i německá podoba pojmenování a kritika metternichovského systému za absolutistické zásahy do občanských svobod, takže biedermeierovský způsob života byl chápán jako nucený útěk do soukromí). Rozpor dvojího pohledu na kulturu biedermeieru se odráží například v polemickém zápase o M. D. Rettigovou (1785–1845). Její nepříznivý obraz (osobně podbarvený) z pera Arne Nováka (1905) je jednou z možností náhledu na typ ženy epochy předbřeznové:

Celý vesmír plyne v mlze kuchyňské páry, jídelní lístek stává se deskou hodnot, bohatě a skvěle uchystaná tabule, namnoze rozměrů gargantuovských, líčí se jako vysoký cíl ženského snažení. To rozpoltění mezi krajní sentimentálnost a krajní banálnost činí Rettigovou tak typickou pro údobí let čtyřicátých; bez úzkosti bez problémů, bez námitek a nejistot klébá se tělnatá matróna světem; [...] hned dává radu o háčkování, hned pokyny v manželství. Klidný úsměv její masité tváře jest spokojeným úsměvem ženského filistra, který se raduje, že našel svět právě tak malicherným a pohodlným, jak ve své malé duši si jej představoval.¹

Novák zůstává u interpretace vnějšího, bez snahy proniknout pod povrch (a tedy bez vědomí toho, že tento povrch pod sebou skrývá temné, úzkostné hlubiny). Niternou stránku osobnosti pomíjí; příčina onoho *rozpoltění mezi sentimentálnost a banálnost*, ve skutečnosti mezi touhu, niterné přání a reálnou existenci ve světě daných možností, zůstává neuchopena. Opomenuto zůstává, jak typicky *biedermeierovsky* Rettigová řeší tento vlastně romantický stav individua: překlenuje, zceluju, léčí, toto rozpolcení přimknutím se k materiálnímu světu a konáním k užitku svému i jiných, co tento svět nabízí a povoluje. Odsudek svého syna vyvrací (cíleně?), Teréza Nováková v životopisně pojaté stati (1909), oceňujíc trvalý odkaz Rettigové praktického spisovatelství, výchovného úsilí, buditelského působení i překračování hranic domácnosti vytvářením kroužků a spolků; i jí se zřetelně jeví ona „[...] *rozdvojenost [...] celou dobu charakterizující, protiklad života codenního, praktického a dosti požitkářského a smýšlení chvílemi nad všecku všednost [...], účinku to a skoro již jen zbytku doby romantismu*“.² Nováková v tomto rozporu neshledává nic směšně přepjatého; i onen romantismus je přetavuje se u Rettigové ve výchovný sentimentalismus a je upozaděn praktickým konáním, právě onu *biedermeierskou* cílevědomou snahu vytvořit si svět (a jiné to naučit), jímž neotřesou subjektivní prožitky, nesplnitelné touhy a strážně.³ V souladu s Terézou Novákovou vysoko oceňuje význam *Domácí kuchařky* (též jejího originálního jazyka) Zdeněk Nejedlý (1934) a zdůrazňuje: „*A v čele knihy je portrét Rettigové: žádná kuchařka*

¹ Čtení o *Magdaleně Dobromile Rettigové*, A. Novák (1905). In: Rettigová, M. D.: *Domácí kuchařka*. Praha, Odeon 1986, s. 483. Podle: *Literatura česká 19. století*, díl 3, část I, Praha 1905, s. 203–205.

² Čtení o *Magdaleně Dobromile Rettigové*, T. Nováková (1909). In: Rettigová, M. D.: *Domácí kuchařka*. Praha, Odeon 1986, s. 492. Podle: *Předmluva k Velké kuchařce* M. D. Rettigové, Praha 1912.

³ Jako sedmiletá ztratila otce. Znamenalo to konec dětství, nástup života plného práce a úsilí, také krutou a předčasnou životní zkušenost s „přáteli“, kteří se odvrátili. Smrt živitele rodiny, sourozenců, posléze smrt vlastních osmi dětí z jedenácti, nakonec úmrtí manžela – život Rettigové se v tomto ohledu jeví jako výchova smrtí k vlastnímu konci.

v kuchyňském postroji, ale dáma ve vkusném, panském ústroji. I tím k ženám volající, že hospodyňství, kuchaření nemusí znamenat nízkost, všednost“.¹ Třicet pět let po Arne Novákovi píše Julius Fučík (1940) v duchu marxistické kritiky a jejího pojetí ženské emancipace jinak motivovaný (ideologický), neméně zdrcující odsudek Rettigové jako představitelky omezeného a nesvobodného, biedermeierského ženství a českého ubohého šosáctví, jež není schopno obsáhnout velké city ani velké myšlenky. Srovnáváje ho se svobodomyšlným duchem velké autorky Němcové, uzavírá: „*Ideál ženy jako pohodlné podnožky pod nohy muže – to není jen výdumka stárnoucí manželky maloměstského radního. Není to jen projev nerozvinutého ducha. Hrůza, k níž Rettigová tak svěže radí ve svých předmluvách, je opravdu obecná.*“² Fučíkovi nejde o poměrování literátek (*to bychom byli brzy hotovi*, říká). Němcová, osobním výběrem životní cesty romantička, však dílem zapadá do stejného konceptu biedermeieru jako Rettigová, jíž si osobně upřímně vážila a jež je biedermeierským člověkem zcela: literárně i životní volbou. Nepředpojaté a nezjednodušené pojetí biedermeieru jako hodnotového a myšlenkového postoje, který se odráží v literatuře, je u českých teoretiků ojedinělé, ačkoli má předpoklady (např. u T. Novákové). Pouze S. Sahánek a V. Jirát navazují na německé práce Wilhelma Bietaka či Günthera Weidta. Literární biedermeier samozřejmě nemá jen svou vznešenou, ideově vypjatou podobu, typickou pro Stiftera a Němcovou, ale i polohu „nízkou“, měšťansky pololidovou, jež je jeho vrstvou původní.³ Pouze tato však bývá zmiňována. Pojem se stává okrajovým a je ztotožněn s jednoduchými projevy vlastenecké romantiky dokonce v „akademických“ *Dějínách české literatury* (1960), jež představovaly určitou vzdělanostní instituci. Pojem biedermeier nemá úlohu klasifikačního nástroje, ale roli negativně hodnotící:

Jedním typem českého měšťana let třicátých a namnoze i čtyřicátých byl i šosák, filistr, jehož životní styl se obrazil zvlášť charakteristicky v zařízení a výtvarné výzdobě tehdejších měšťanských domácností („biedermeier“) a docházel také vyjádření v literatuře. Byl v ní ideou a dával jí také určitý slohový ráz: vnášel do ní hlavně žánrové obrázky malicherných lidiček

¹ Čtení o Magdaleně Dobromile Rettigové, Z. Nejedlý (1934). In: Rettigová, M. D.: *Domácí kuchařka*. Praha, Odeon 1986, s. 497.

² Čtení o Magdaleně Dobromile Rettigové, J. Fučík (1940). In: Rettigová, M. D.: *Domácí kuchařka*. Praha, Odeon 1986, s. 506. Podle: Fučík, Julius: *Božena Němcová bojující*. Praha 1961, s. 15–34.

³ K tomu např. Exner, Milan: *Figurky a pábitelé*. Estetika, 31, 1994, č. 3, s. 28–38.

a malicherných příběhů ze soudobé měšťanské společnosti, anekdotických událostí, drobných šarvátek a nejčastěji humorně viděných zábaviček, spojených s vydatným požíváním a popíjením. Sentimentální cítění zaléhá sem leda jen krotce a ve zhrubělé podobě.¹

Takto pojatý *biedermeier* má negativní konotace, které potlačují potřebu zkoumat, co se skrývá za nekomplikovaností přehledného domácího světa, zda pod povrchem není hlubší ideové pozadí a zda se tedy pozorovatel nezbavuje hodnocením jevového toho důležitějšího rozměru, který se mu odhalí, pohlíží-li vnějškem jako fólií skrz.

Biedermeier, poměr původně uměnovědný, se stává předmětem zájmu řady oborů a zůstal předmětem diskuse i po dlouholetém bádání. Když v roce 1938 vydává Stanislav Sahánek stať *Literární biedermeier v německém písemnictví*,² zmiňuje, že pojem není jednoznačně vymezen a je mnohdy předmětem půtek. V mnoha významech je užíván dosud, jak v roce 2008 dokládá např. komplexní práce o *biedermeieru* Radima Vondráčka *Biedermeier. Umění a kultura v českých zemích 1814–1848*.³ U autorů, kteří se snaží o nepředpojaté a nezjednodušené uchopení pojmu, označuje výraz *biedermeier* více jevů. S. Sahánek si klade otázku, zda je *biedermeier* epochou nebo jen **životním pocitem**. Dochází k závěru, že je údobím, jehož cílem je nevýbojný **životní sloh**, který jedinec sobě i blízkým cílevědomě buduje, s důvěrou v sebevýchovu a výchovu i přesvědčením o nutnosti sebeomezení a krocení zničujících vášní; styl, který vede k činné rezignaci v soužití s řádem – člověk rozvíjí to, co je přírodou dáno, a služí tak nadřazené životní harmonii. Ve vztahu k výchovnému cíli, jímž je příprava příštího občana, je i **hnutím sociologickým**. Je tedy připomenuto i cílené výchovné působení na čtenáře, na recepci literatury. Na uměleckém poli pak je i jednotícím **slohem literárním** – syntézou romantického a klasického, který existuje vedle jiných proudů. Sahánek nepovažuje *biedermeier* za epochu, jak jej chápe Friedrich Sengle v práci *Biedermeierzeit* (neboť by zastřešoval řadu odlišných jevů, stylů; nelze jím obsáhnout celou kulturu doby), ale za **řadicí pojem**

¹ *Dějiny české literatury II. Literatura národního obrození*. Praha 1960, Nakladatelství ČSAV, s. 313.

² Sahánek, Stanislav: *Literární biedermeier v německém písemnictví*. Bratislava, Filosofická fakulta University Komenského. 1938.

³ Vondráček, Radim: *Biedermeier. Umění a kultura v českých zemích 1814–1848*. Praha, Uměleckoprůmyslové museum a Gallery s. r. o., 2008.

v literární historii, který umožňuje přesněji sdružit literáty, díla vyhraněného charakteru – např. ty, o nichž ve studii pojednává: Mórka, Grillparzera a Stiftera. Také pro Dalibora Turečka (stať *Biedermeier na českém obrozenackém jevišti*)¹ je biedermeier jedním ze **směrů dobového literárního proudění a pořádajícím nástrojem**, který pomáhá sdružit texty s obdobnými tematickými preferencemi a myšlenkovým světem (ten biedermeieru byl již podrobně popsán). Vedle Sahánkova přístupu oceňuje Tureček pojetí Jirátovo. Vojtěch Jirát považuje biedermeier za **širší kulturní fenomén, životní styl a duchovní proud** epochy nejen předbřeznové, ale přesahující do padesátých let. Je dobovou dominantní literární tendencí odpovídající mentalitě (české) čtenářské veřejnosti, již je vlastní střízlivý empirismus a družnost. Tvorba oponuje klasicistní monumentalitě, osvícenskému racionalismu, příliš chladnému, ale i romantické individuální vzpouře. V. Jirát charakterizuje biedermeier sociologickými termíny: zálibou v měšťanském pořádku a zušlechťování rodinných svazků, odříkáním se aktivity, nevášnivostí; člověka, který je apolitický, šlechtí pracovitost a skromnost, důvěra v Boží vůli a rozvíjení smyslu pro *Sammeln, Hegen und Beharren*.² Biedermeier se v Jirátově pojetí jeví jako ideová polemika s romantismem, ale při zachování mnohých jeho výrazových, stylových prostředků. Podobně jako S. Sahánek nezahrnuje do kánonu biedermeieru jen zábavnou beletristiku, ale i díla „vysoké“ literatury. Erbenův biedermeier postrádá titěrnou idyličnost, nahlíží pod povrch lidského bytí do jeho tajemných hlubin a varuje před subjektivním, sobeckým a svévolným porušením nadlidského zákona, mravního řádu které je vždy stíženo trestem. Erben je pro Jiráta stejně velkým autorem jako Mácha, záměrně je v této studii klade vedle sebe.³ Jirátovy i Sahánkovy podněty k širšímu a hlubšímu výkladu biedermeieru pojetí zůstaly dlouho nevyužity. Návrat k nim a komplexnímu průzkumu biedermeieru iniciují až stati v časopise *Estetika* v devadesátých letech a širší kulturní diskuse o biedermeieru (mezinárodního a mezioborového symposia) v roce 2004, jejímž výsledkem je soubor statí *Biedermeier v českých zemích*. Cílem badatelů není za každou cenu biedermeier jednoznačně definovat – zřejmě to není ani možné vzhledem k mnoha aspektům, které

¹ Tureček, Dalibor: *Biedermeier a české národní obrození*. In: *Estetika* 30, 1993, č. 2, s. 15–23.

² Sahánek, Stanislav: *Literární biedermeier v německém písemnictví*. Bratislava, Filosofická fakulta University Komenského. 1938, s. 11.

³ Jirát, Vojtěch: *Erben čili majestát zákona*. In: Jirát, V.: *Duch a tvar*. Praha, ČS 1967, s. 127–149.

sám nabízí. Z analýz *biedermeieru* pojatého široce a neironicky (jak dříve činili i S. Sahánek a V. Jirát) je možné na tomtov prostoru zmínit jen základní vymezení (v zásadě je shrnuje R. Vondráček ve zmíněné publikaci). *Biedermeier* je mnohem více než umělecký styl, objevovaný znovu v konci devatenáctého století nejen pro své již muzeální krásy, ale jako stále živý (třeba v detailech bytového zařízení) i jako nová inspirace. Nelze jej chápat jen jako příjemný životní styl (ve smyslu materiálním) zahrnující nábytkovou a užitou tvorbu, ale je třeba přiznat mu hlubší myšlenkový obsah, duchovní rozměr. *Biedermeier* je **hodnotový a ideový proud**, jemuž je vlastní určitý preferovaný způsob života (*modus vitae*), životní pocit, životní filosofie. Je spojen s poměry v rodící se občanské společnosti (rovnost občanů před zákonem dána od roku 1811 novým *Všeobecným občanským zákoníkem*), v níž poslušný lid, jsa v péči otcovského panovníka, nemůže mít potřebu vzpoury jako *nebozí* Francouzi. Zárukou evropského míru a klidu je pevná a chytrá absolutistická Metternichova politika. Metternichova osobnost je dnes přehodnocována, jeho obraz nabývá pozitivních rysů, ale kdyby nebylo politického tlaku, cenzury, sledování, omezování osobních svobod, těžko by se rozvíjelo romantické hnutí, které nabývalo na revolučnosti, a Metternichova kariéra by v roce 1848 neskončila tajným útekem z Vídně na poslední chvíli. Pokračování *biedermeieru* lze sledovat i v době Bachova absolutismu. Tento životní postoj není však vynuceným únikem do soukromí a pasívní rezistencí; je spíše přijetím daných možností, uznáním nevyhnutelného, kompromisem a činorodým vytvářením vlastního domácího světa, příjemného, jak jen to jde. *Biedermeier* se také neomezuje pouze na měšťanské vrstvy – není symbolem měšťanské emancipace od aristokratické pompéznosti. Jako životní a kulturní styl ho vyznává i šlechta (dokonce panovnický dvůr). Od nejbohatších vrstev společnosti se ve skutečnosti šíří (nižší vrstvy si zprvu nemohou luxusní *biedermeierské* zařízení dovolit; až jeho dostupné repliky). Stává se širším společenským jevem, nikoli fenoménem rozdělení. Myšlení středu, střední cesty, vytváření rovnováhy a harmonizace problémů je soukromé i oficiální (pro Metternicha je „la balance“ spojena s řádem v životě politickém i privátním) je zárukou státní i osobní stability. Uměle vytvářená a do sebe uzavřená idyla je však vratká; sama v sobě vytváří potenciál k sebezničení. Takto o něm píše Milan Exner ve stati *Biedermeier a syndrom rozpadu*:

Zámka, obsažená v mentalitě biedermeieru, se ukázala jako tektonický zlom. Nacházíme jej v soukromém osudu Stifterově i Němcové. Předbřeznová společnost, loyální vůči císařskému domu podobně jako společnost osvícenská, jejíž mnohé ideály zdědila, problémy spíše potlačovala, než řešila. Tím je zakonzervovala a odkázala příštím desetiletím. Odkázala i způsob, jak s nimi nakládat. Neřešené problémy však nemizí, nýbrž zesilují. Biedermeier ve své snaze o jednotu a harmonii vytvořil z přirozených rozporů třaskavý potenciál, jehož aktivování bylo jen otázkou času. Sám o sobě ještě neznamenal rozpad. Vytváří však už jeho syndrom, komplex příznaků, které k němu vedou.¹

Pro M. Exnera je biedermeier víc než epocha; je to životní postoj, ale i **literární směr** a **metoda**. Tamás Berkes (studie *Biedermeier jako strukturnětvorný činitel románu Babička Boženy Němcové*)² nalézá v biedermeieru hustou síť významových prvků, která jej stmeluje ve výrazný významový celek a garantuje sémantickou hodnotu biedermeieru jako literárního směru. Jiní autoři textů o biedermeieru se k pojmu literární směr nebo styl stavějí opatrně. Podle Viktora Viktor (stať *K zobrazení prostoru v české literatuře biedermeieru*)³ je biedermeier v literatuře vyústěním sentimentalismu, nastupuje paralelně s romantismem. Zůstává otázka, zda ho jako literární směr definovat lze, nebo je projevem **literární reakce** na jistý životní styl, životní pocit (reakce, která má např. rysy idylična). Podle Jiřího Pelána (stať *Biedermeier a italská literatura*)⁴ nelze u biedermeieru stanovit jednoznačně jeho stylové preference. Biedermeier je ale jasnou revizí romantismu; revizí zcela specifickou, s konstantními ideovými postuláty. A jako takový lze tento pojem aplikovat jako nástroj jemnějšího popisu romantické periody. Základní rysy literárního biedermeieru (ať už jako směru nebo třídícího nástroje) korelují se složkami tohoto životního postoje, filosofie a literární texty jsou podle nich k němu přiřaditelné.

Filosofie biedermeieru odpovídá principům **restauratio**, **restitutio**, **regeneratio**, na nichž je obnovována, budována a upevňována společnost po vídeňském kongresu, aby bylo

¹ Exner, Milan: *Biedermeier a syndrom rozpadu*. In: Estetika, 32, 1995, s. 15-23.

² Berkes, Tamás: *Biedermeier jako strukturnětvorný činitel románu Babička Boženy Němcové*. In: Božena Němcová a její Babička. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR 2006, s. 178-186.

³ Viktora, Viktor: *K zobrazení prostoru v české literatuře biedermeieru*. In: Estetika 1996, č. 3-4, s. 57-63.

⁴ Pelán, Jiří: *Biedermeier a italská literatura*. In: Lorenzová, Helena; Petrasová Taťána: *Biedermeier v českých zemích*. Praha, KLP 2004, s. 342-364.

dosaženo společenské rovnováhy a původního stavu celistvosti. Je vlastně vyhovující občanskou reakcí na politické poměry, zároveň splňuje nároky člověka na příjemný, klidný a naplněný život. Proto je přijímán a rozvíjí se v plnohodnotný a všestranný životní styl disciplinovaného, pragmatického a nebouřícího se občana s úctou ke společenskému řádu a zákonům; jsou zárukou svobodného podnikání, klidu k němu potřebnému, vyrovnaného života a lidé se jim rozumně podřizují. Myšlení *biedermeieru* podrobuje kritice chladný, dominantní osvícenský rozum a zároveň odmítá romantickou vzpouru jako řešení, přestože romantický rozpor touhy a možnosti, ideálu a skutečnosti zná. Neřeší ho individuální vzpourou, ohromujícím činem, který může vše zničit, ale přijetím zodpovědnosti, reálných daností. *Biedermeier* je polemikou s romantismem, odmítnutím jeho řešení. A to i v oblasti citové. Propast mezi ideálem a skutečností (nazvaný německou filosofií 18. století jako „rozdvojení“ člověka a světa) je však jednou z podstat nejen romantického životního pocitu, ale i *biedermeierského*. Umělé rozdělení původní „stejnosti“ na dvě vedle sebe, ale proti sobě stojící, osamostatněné a zabsolutizované entity (*subjekt* a *objekt*; *hmota* a *duch*) zatížilo západním myšlením dualismem a trvale (alespoň) zaměstnalo filosofy. Rozpor objektivitivy osvícenského rozumu (s jeho důvěrou v racionální zákonitost věcí, jakkoli se tyto jeví chaoticky) a subjektivitivy (jako zdroje všeho rozumem neuchopitelného) je v *biedermeieru* řešen jinak než titánskou vzporou: harmonizací tohoto rozporu, smiřováním protikladů, přizpůsobením se realitě světa i stoickým povznesením se nad ni. Drobnou prací je třeba systematicky budovat svůj nejbližší svět, domov, domácnost, obklopit se blízkými věcmi a starostlivě o tento materiální svět, jehož je člověk součástí, pečovat (podle hesla *Sammeln und Hegen*). Proto je ctěno řemeslo, ušlechtilá rukodílná činnost, práce s krásným materiálem, který pomáhá učinit předměty dokonalým a povznáší lidské bytí v materiálním světě. Také kulinářství a kultura jídla jako společného rodinného břadu má mnohem více než jen materiální význam. I ve vztahu k lidem je úkolem člověka zvládnout život v nejbližším okruhu, utvořit a chránit rodinu (užší i tu širší) jako ochrannou základnu, záruku výchovy a lásky. Tmelem je upřímný, stálý, pěstěný cit. Je však nutno odvrhnout destruktivní vášně a volit uměřený, obětavý, oddaný a poklidný vztah, záruku štěstí. Romantické snění zcela odmítáno není; musí být umírněné (spjaté

třeba s touhou po dokonalosti), nesmí člověka ovládnout. Ceněn a vážen je také poměr sesterský a bratrský, láska a úcta mladé generace ke starší, k její moudrosti, zkušenosti. Netoužit po nedostupném, dosáhnout možného, to je ideál *biedermeierského* člověka, k jehož naplnění je nutná vůle, píle, vzdělávání se, zdokonalování, skromnost, střídmost a šetrnost; a k jeho udržení sebekontrola, zdrženlivost a uměřenost v konání, umění kompromisu a volba střední, rozumné cesty.

Filosofem *biedermeieru* bývá označován **Johann Friedrich Herbart** (1776–1841) se svojí praktickou a dobře přijatelnou filosofií, opírající se o postulát mravní jednoty světa. Mravní smysl každého jedince je dán, jeho svoboda nevyplývá ze svobodné vůle; vnitřní svobody je možné dosáhnout jen v respektu k druhým a v sebeovládání. Ono rozdělení člověka a světa, citu a rozumu řeší racionálně: uvědomělým přijetím nadosobního řádu (vlastně *klasicistního*), jehož oporou je mravní jednota. Velmi *biedermeierovsky* ho krotí a činí srozumitelným. Herbartův filosofický systém i s důrazem na výchovu, kázeň a rozvíjení vnitřní motivace zakládá významnou pedagogickou tradici, aniž se vzdává osvícenských tradic, také altruismu, filantropie. Pedagogika je v jeho pojetí reformou života, v níž velkou důležitost má empirické osvojování světa jako záruka poznání. I mysl je zahradou, jež chce být zúrodněna. Úsilí o dokonalost, vyrovnanost, celistvost lidského života přesahuje etiku, filosofii a pedagogiku. Jsou doplňovány módními praktickými naukami o životním stylu – dietetikou a kalobiotikou. Cílem je zdraví tělesné i duševní, dlouhověkost a životní radost. Touha a možnost utvořit ze života krásný celek učinila z díla *Die Kunst, das Menschliche Leben zu verlängern* (1796) Christopa Wilhelma Hufelanda, zakladatele makrobiotiky, opakovaně vydávaný bestseller.

Lidská bytost v jednotě tělesného i duševního, život v jednotě materiální a duchovní mají být pevné, soudržné celky. Je pracné dosáhnout jich takových, je snadné tuto celistvost ztratit. Přístup k životu má řadu obranných mechanismů, které mu pomáhají vybudovat přehledný a bezpečný svět, krásný a příjemný – ať jde o nejbližší přírodu, která je domestikována a pravidelně šlechtěna jako zahrada, či o interiér, dům jako soukromý prostor bezpečí. V těchto místech je pěstována kultura svobodné družnosti a empatické,

přátelské vztahy i ušlechtilá a stmelující rukodělná činnost. Ani spisovatelství není chápáno jako geniální experiment, psaní je rukodílnou činností – splétáním, tkaním textu. Je obdobou splétání věnce, činnosti, jež znamená překonání chaosu a dosažení kruhu¹ – symbolu celistvosti (třeba rodinné a osobnostní), spoutání času narušením jeho linearity hrozící spěním ku konci. Člověk se přimyká k času cyklickému: činnostmi spojenými s přírodním děním nebo oslavou významných dní či svátků, pravidelně se opakujících; začleňuje se do do koloběhu přírody stále se obnovujících, do cyklického modelu světa. Také uchovávání věcí, jejich předávání další generaci, sbírky a muzea – to vše má zpomalovat čas a poskytovat alespoň špetku útěšného vědomí, že člověk není zcela jeho otrokem, když nemůže být jeho pánem. Ono budování soudržného světa a klidného, šťastného a bezpečného soukromí, v němž je lidská bytost pevně ukotvena a v němž člověk sám utváří řád věcí i lidský, je nejen cílem, ale prostředkem: zárukou životní rovnováhy, ochranou před ničícím časem, neodvratnou smrtí a strachem z ní, před nebezpečím destruktivních společenských rozvratů, nepoznatelným osudem. To jsou síly, které působí za neprostupnou hranicí materiálního světa. Člověk se tento hmotný svět (organický i anorganický – např. M. D. Rettigová oplývala vynikající znalostí mineralogie) snaží uchopit alespoň poznáním, ohmatáním a taxonomicky; a přesvědčit se tak, že i tento popis, toto utřídění je projevem vyššího řádu, který působí za hranicí materiálního světa. Člověku nezbývá než v něj věřit a bez zásahu (neboť k tomu není práv a může to být destruktivní) ho respektovat, přijmout – a říkat mu třeba osud, aby svým jednáním neohrozil řád celku, který sám vybudoval. Biedermeierský člověk (i autor) se pokouší o vytvoření idyly, jež oslabuje definitivnost smrti. Úsilí o harmonizaci vyznívá jako „**hra na krásný život**“;² takto příznačně nazvala svoji knížku o estetice Helena Lorenzová. Onu

¹ Známy je reliéfné portrét M. D. Rettigové ve vavřínovém věnci na jejím náhrobku, časopis *Věvec* s emblémem rostlinného věnce na titulní straně, výtvarně pozoruhodný pražský měsíčník (od 1822), do podoby věnce stylizované náhrdelníky.

² *Temná idyla. Obrazy světa biedermeieru*. (Název cyklu přednášek.) Sylabus dostupný z: <http://cl.ff.cuni.cz/st/sylab.php?a=872>

idylu nazývá Josef Vojvodík **idylou temnou**;¹ spojení, jež se pouze zdá být protimluvem, naznačuje rozpor povrch a vnitřku.

Biedermeierské umělecké texty jsou zrcadlem dobrého a špatného chování – odrážejí vnějšek, tak pracně budovaný a udržovaný harmonický svět a radostný životní pocit. O vnitřku se nemluví: o rubu oné „hry na krásný život“, o pocitu úzkosti ze všeho, co člověku nelze ovládnout, ze ztráty jistot, ze smrti, ze společenských a ekonomických změn. Empirický vztah ke světu, přimknutí se k jevovému, až obsedantním ulpívání na věcech, posedlost detailem má překrýt úzkostný vnitřní svět, přehnaná doslovnost zakrývá svět uvnitř, modeluje hranice, za něž se nevstupuje. Žádné minuciózní psychologické analýzy, jen fakta, popis, opakování situací, zvyky, rituály, cyklická pravidelnost toho, co trvá a nemění se a je udržováno, aby takovým zůstalo. Konflikty jsou zmírňovány, neboť vše se dá vysvětlit s úsilím o přesnou a přehlednou řeč. Nemá zde místo dramatické vyprávění plné dějových zvratů. Svět, pro který člověk pracně buduje ochranné systémy před dynamickými změnami ohrožujícími jeho stabilitu. Takováto charakteristika zobrazovaného světa (pomalu, systematicky a detailně „tkaného“) je zároveň popisem narativní struktury textu, v němž je tento svět autorem ukotvován. Jestliže ku Stifterovu *Nachsommer*, *Pozdním létu* pronáší Nietzsche, že se musíme opět stát *dobrymi sousedy nejbližších věcí a nepřehlížet je tak pohrdavě pro oblaka a noční obludy*.² Každá jednotlivina je součástí vyššího plánu. V prosté věčné existenci světa je třeba hledat záruku pořádku.

Recepce díla **Adalberta Stiftera** (1805–1868) jako představitele „vyššího“ biedermeieru, „měšťanského empiru“ (také zásluhou profesora pražské německé univerzity Augusta Sauera, který v roce 1901 zahajuje vydávání Stifterových sebraných spisů) má na počátku dvacátého století vlastní význam pro pochopení biedermeieru jako cíleně vybudovaného,

¹ Lorenzová, Helena: *Hra na krásný život. Estetika v českých zemích mezi lety 1760–1860*. Praha, KLP, Ústav dějin umění AV ČR, 2005.

² Vondráček, Radim: *Biedermeier. Umění a kultura v českých zemích 1814–1848*. Praha, Uměleckoprůmyslové museum a Gallery s. r. o., 2008, s. 62. Podle: Nietzsche, F.: *Menschliches, Allzumenschliches*. In: *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, Bd. 2 München – Berlin – New York 1980, s. 551.

ale stále ohrožovaného postoje k životu, který umožňuje potlačovat pocit marnosti, samotu individua. Opravdovému a hlubokému pochopení biedermeieru (i jeho textů) jako protiváhy neodvratného směřování času a systému hodnot chránícího před změnami napomáhá doba před 1. světovou válkou, v níž je mnoho nostalgie po uplynulých časech, neboť sílí obavy z předzvěstí konce monarchie a radikálních změn. Stifterovo *Pozdní léto* (1857, česky poprvé až 1968) se stává natrvalo jedním z kanonických, vzorových textů biedermeierské literární idylly (u nás po Stanislavu Sahánkovi například pro Milana Exnera, Jaroslava Janáčkova, Václava Maidla).¹

Biedermeier a s ním svázaný životní pocit i jeho odraz v literatuře není vázán jen na časově striktně vymezenou epochu danou rozpětím doby předbřeznové. Franz Grillparzer kupříkladu vydává *Židovku z Toleda* v roce 1855, Adalbert Stifter *Pozdní léto* roku 1856, *Vítka* v letech 1865–1867, Marie von Ebner-Eschenbachová novelu *Božena* v roce 1876, Božena Němcová publikuje *Babičku* v roce 1855, Pohorskou vesnici v roce 1856. Historii onoho *nevznešeného, pololidového* biedermeieru v české literatuře mapuje Milan Exner ve studii *Figurky a pábítelé*.² Nalézá podle konceptu biedermeieru jasně vymezené programové pokračovatele Rubešovy (alespoň částí tvorby): Jana Neruda,³ Ignáta Hermanna, Eduarda Basse, Karla Poláčka, Karla Čapka, Bohumila Hrabala. Studie *Případ Kondelík aneb Biedermeier v nás* Dagmar Mocné se dotýká „případu Kondelík“, v českém prostředí nevyřešitelného sporu o dědictví biedermeieru, stoletého odmítání, či přijímání „kondelíkovštiny“ (tedy biedermeierovského, měšťanského postoje). Je přijetí vládnoucího řádu, střízlivost v uvažování, píle a mlčenlivá loajálnost morálním pochybením, nebo správným a produktivním srovnáním se světem? Don Quijote, nebo Kondelík? Autorka

¹ Exner, Milan: Biedermeier a syndrom rozpadu. In: Estetika 32, 1995, č. 2, s. 15–23.

Janáčková, Jaroslava: *Rané setkání Boženy Němcové s Adalbertem Stifterem. Jeden klíč k Babičce*. In: *Božena Němcová a její Babička*. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR 2006, s. 73–82.

Maidl, Václav: *Adalbert Stifter a Božena Němcová: podoby a rozdíly*. In: *Biedermeier v českých zemích*. Eds. Lorenzová, Helena, Petrasová, Taťána. Praha, KLP 2004, s. 394–401.

² K tomu např. Exner, Milan: *Figurky a pábítelé*. Estetika, 31, 1994, č. 3, s. 28–38.

³ Neruda by měl být uveden v jakési závorce, neboť biedermeier jeho *Malostranských povídek* je biedermeierem ambivalentním, idylou i s jejím rubem, odvrácenou tváří. Sférou v typickém biedermeieru vytěsňenou. Necitlivou, omezenou, nesoucitnou, ale obecně lidskou. Do této závorky by měl patřit Herrmannův román *U snědeného krámu*.

uzavírá: „Ale možná má pravdu Ferdinand Peroutka, že to byli právě oni, kdo při tomto elementárním přežívání, trpělivě nesli svět na svých hřbetech, či – řečeno s Voltairovým *Candidem* – pilně obdělávali zahradu tohoto, nejlepšího z možných světů.“¹ Biedermeieru v myšlení (a konání) ve dvacátém století se dotýká stať Jana Jirouška *Chalupářství jako kulturní typ*.² Jako projev uzavírající se struktury, jež je reakcí na normalizaci, analogii rakouské podoby antirevolučního obnovení pořádku, restaurace. Stanislav Komárek je autorem termínu (i článku) *Rebiedermeierizace*.³ Je vztažen na rakouské poměry osmdesátých let 20. století: rakouský občan, jsa bez jakékoli možnosti cokoli změnit v politické sféře, utíká se (v období relativního klidu a míru, do svého stálého, spolehlivého soukromého bytí. Za jeho hranicemi je dobrodružné postmoderno, nikoli však *nových Karlů Hynků a jejich Májů*. Biedermeier je zřejmě životní filosofií, která je nadčasová a stále se nabízí jako možnost vztahování se ke světu (i možnost literární); vyhýbá se ideologii a vytváří si svůj vlastní prostor, mikrosvět své svobody. Toto vztahování může nepochybně mít i velmi ušlechtilou, užitečnou a tvůrčí podobu. .

Co je tedy (literární) biedermeier? Rozsáhlá česká diskuse (která po stu letech navazuje na německou) nebyla uzavřena sestavenou a zveřejněnou jedinou správnou definicí. Kritika její neexistence (potažmo zpochybnění celé diskuse a systematická práce badatelů) může vypadat takto:

*Tento termín se v poslední době stává módou literárněhistorické bohemistiky. [...] pretenduje na funkci stát se univerzálním výkladovým principem pro literaturu (a nejen literaturu) celého historického období. Píší se studie o biedermeieru, pořádají konference. Vojtěch Jirát, když si před více než půl pohrával s tímto termínem v souvislosti s Erbenem, jistě netušil, co všechno u nás později způsobí. Cítí-li literární historie potřebu pojmenovat určité jevy k tomu většinou druhořadé hodnoty, v rámci významných kulturních epoch, jakými byly klasicismus a romantismus, upřesňujícím a odlišujícím pojmem, měla by tento pojem přesně definovat a užívat jej adekvátně zkoumanému předmětu. Zatím jsme svědky značně zmatené aplikace tohoto termínu na nejrůznější jevy s chtěným nebo nechtěným záměrem dokázat, co všechno je biedermeier.*⁴

¹ Mocná, Dagmar: *Případ Kondelík aneb Biedermeier v nás*. In: *Biedermeier v českých zemích*. Eds. Lorenzová, Helena, Petrasová, Taťána. Praha, KLP 2004, s. 433–434.

² Komárek, Stanislav: *Rebiedermeierizace*. *Vesmír* 82, duben 2003, s. 232.

³ Jiroušek, Jan: *Chalupářství jako kulturní typ*. In: *Estetika* 33, 1996, č. 3–4, s. 120–127.

⁴ Zumr, Josef: *Úloha antiky v národním obrození*. *Listy filologické* CXXIX, 2006, 1-2, s. 177–188.

Odborníci by hájili relevantnost termínu, který rozhodně nemá ambice vyložit celé období, zastupuje pouze jeden z proudů; stejně jako hodnotu Jirátovy práce, která navazuje na moderní, německé pojetí *biedermeieru*. „Jevy“ jako Němcová, Stifter, ale ani Rubeš nejsou druhořadými hodnotami; jsou jimi snad zábavná dílka onoho „nízkého“ měšťanského *biedermeieru*, která přes svoji jednoduchost splnila svou výchovnou, vlasteneckou a ducha povznášející roli? (Většina čtenářů epochy prostě nebyla modelovým čtenářem Goethova *Viléma Meistra*.) Zde bych chtěla bych pouze podotknout, že autor kritiky opomněl, jak *přesně definován* je romantismus, ztotožněný s epochou, ačkoli je (stejně jako *biedermeier*) jedním z hnutí. I vymezení romantismu by bylo totiž možné pokládat za (zmatenou) aplikaci pojmu na nejrozumnější jevy. Jestliže J. Zmr ironizuje současnou *biedermeierskou* diskusi (pak ovšem i onu německou z přelomu 19. a 20. století), opomíná, že sami romantici (romantismus je hnutí sebeuvědomělé) měli stejnou potíž: co je romantismus? Humornou a sebeironickou analogií diskuse o *biedermeieru* jsou Mussetovy *Lettres de Dupuis et Cotonet au directeur de la Revue des Deux-Mondes* (1836): dva provinciálové líčí, jak dobrodružné může být dlouholeté pátrání po definici romantismu a jak různorodé mohou být výsledky: pokrývají veškerou oblast lidských zájmů i chování. V jeho definici může být soubor charakteristických rysů – jejich spojení vytváří představu příslušnou k pojmu. Vyjadřují-li se k romantismu, pak i současně k *biedermeieru*. Je-li romantismus určen duševním rozpoložením, pak definicí je analýza tohoto rozpoložení, stavu. Obsahuje-li stav romantický prvky, jimiž je definován) jako je *touha po nepřítomném, absence klidu, orientace na něco, co zde a nyní není přítomno, potřeba úniku, žádost po nekonečnu, touha po společenském ideálu spjatá s únikem v čase, melancholické toužení po nedostupném ideálu, prosazování individuálního, osobní, často tragická vzpoura, proklamace jedinečného génia (autora i hrdiny)*,¹ pak *biedermeier* je dostatečně definován všemi rysy, jež shromáždila kritizovaná diskuse a jež jsou zcela protikladné právě

¹ Podle: Souriau, Etienne: *Encyklopedie estetiky*. Překlad Z. Hrbata a kol. Praha, Victoria Publishing a. s. 1994, s. 770.

nastíněným romantickým. Nese-li romantismus označení **směr** (který není striktně časově vymezen jedinou epochou), pak toto náleží i *biedermeieru*. V souladu s vymezením, které bylo načrtnuto, budu dále uvažovat o *biedermeieru* jako o hodnotovém proudu, záměrném přístupu k životu (který je nadčasový), životní filosofii i metodě, která preferuje idylu.

1. 3 Manifestace textuality a literárnosti; literárnost a intertextualita

Četba Fuksova románu nemá (a ani nemůže) být jen prvoplánová. Ve vyprávění na sebe nepoutá pozornost barvitý příběh, který s sebou vleče čtenáře komplikovanými zápletkami; vypravěč ho prostě nemá k dispozici. Hledání podstaty líčeného dění – událostí a konání postav (a to především postavy hlavní) – to je úkol pro čtenáře putujícího narativem a přinuceného hledat dílčí významy a skládat jeho celkový smysl. Fuksovský čtenář (tedy modelový) má osvojeno, že každý detail může mít speciální a neopomenutelný význam (a že se nevyplácí v četbě vynechávat), že informace, které mu vypravěč nabízí, musí klást do souvislostí sám a nebude při tom veden za ruku. Počítá naopak s tím, že při hledání a formulování významu motivů může být zaváděn do slepých uliček vyprávění (a tam se jeho hypotéza zhroutí). Soustřeďuje se tedy na svou činnost – na akt čtení (to se stává sebereflexivním). Uvědomuje si textualitu (textovost) vyprávění – pozoruje, jak je utvářena, organizována, strukturována tato konkrétní Fuksova textura jak je v ní konstruován fikční svět, jak vyjevuje svůj význam a smysl. K tomu, že vyprávění bude vnímáno také jako text, přispívají už před začátkem čtení jisté paratexty. Lze k nim přiřadit (např. podle Genettovy teorie) také materializovanou podobu textu – čtenář bere do ruky knihu určitého formátu, grafického a výtvarného provedení. Mám ale na mysli především úvodní motta a autorovu poznámku, v níž sděluje, jak v textu nakládá s reáliemi, vlastními jmény a s jazykem (vzhledem k současným pravidlům). Také reflexe zásad literární tvorby a autorských chyb, mohou být vnímány jako téměř explicitní narážky na čtený text a vést k pociťování jeho textové utvořenosti a literárnosti.¹

¹ Vymezení tohoto pojmu se různí a nemají jednotné hledisko – může jím být autor (v estetice produkce), dílo (v e. díla) nebo čtenář (v recepční e.). Literárnost může spočívat v tvůrčí schopnosti autora, ve speciální

V románovém textu na ně narazíme na několika místech v pásmu postav i vypravěče. Literárnost vyprávění vnímá čtenář také skrze vlastní žánrové povědomí, vypracované čtenářskou zkušeností; do něho se promítají žánrové rysy textu a jejich proměny. V textuře *Vévodkyně a kuchařky* zaznamenává žánrové proměny v projevu (pásmu) románového vypravěče a zároveň nabývá dojmu, že je mu neustále předkládáno ke čtení něco dalšího, něco navíc – texty nejrozličnějších žánrových forem a stylů, a to od různých původců. Jsou součástí textury i fikčního světa a plní různé funkce: přispívají k vývoji děje, ilustrují životní styl, objasňují charaktery i motivaci jednání (závěť, pozvánky, jídelníčky, dopisy), dokládají typ oblíbené četby postav (a tím jejich vzdělanostní úroveň). Pokud je ve světě románu sestavují samy postavy, za tvůrce označíme empirického autora Vévodkyně a kuchařky; užití termínu implikovaný (modelový) autor znamená postavit teoretický konstrukt (textovou figuru) bez těla a hlasu kupříkladu proti Tacitovi či Sienkiewiczovi. Do textury románu jsou totiž skutečně vklíněny skutečně cizí texty – jsou zde v různých podobách: v přímých citacích, zmínkách o autorech a titulech. V několika případech závisí odhalení úryvku, který je z vůle autora v textu inkognito, na čtenářově sečtěllosti. Autor se dopustil také jedné intertextuální mystifikace: citované pasáže z pojednání Demetria Facia o zrcadlech jsou pseudocitacemi – skutečným původcem je L. Fuks a tento pseudotraktát stvořil pro potřeby svého textu (lze pojmut podezření, že

textové výstavbě a slovníku, ve specifickém způsobu recepce (tato hlediska se odrážejí v níže uvedených definicích). Rozhodnutí o literárnosti mohou být zpochybňována jako subjektivně pocítovaná. Se snahou o objektivitu lze literárnost jako vlastnost určitých textů charakterizovat jako:

- status přiznaný dílům: „*O tom, zda se v textu vyskytuje L., [...] nerozhoduje naše libovůle. Toto rozhodnutí je založeno na literárních konvencích, které se vytvářejí v rámci literární socializace, na (předchůdných) literárních znalostech, cílech a zájmech a [...] na dané situaci. Je-li textu [...] přiřknuta L., nebo jestliže je dokonce zmíněn v dějinách lit., sotva lze na tomto rozhodnutí něco změnit.*“ (*Lexikon teorie literatury a kultury*. Ed. čes. vydání J. Trávníček a J. Holý, Brno, Host 2006, s. 459. Zvýraznění L. S.)

Literárnost jako předmět literární vědy může být přesně vymezena (například a bez snahy o přehled) jako:

- poetická funkce (předmět poetiky): Pojem ruských formalistů označuje determinující funkci slovesného umění. **Vyplývá z formálních vlastností specificky vybraného jazykového materiálu**, které vytvářejí paralelismy na fonologické, syntaktické i sémantické rovině (Jakobsonův příklad: *darebák Darek*). „*Poetická funkce projektuje princip ekvivalence z osy výběru na osu kombinace.*“ (Jakobson, Roman: *Lingvistika a poetika*, in *Poetická funkce*. Jinočany, H&H 1995, s. 82.)

- stylová jedinečnost: Michel Riffaterre definuje literárnost takto: „*Le texte est toujours unique en son genre. Et cette unicité est, me semble-t-il, la définition la plus simple que nous puissions donner de la littérature.*“ (Riffaterre, Michel: *La production du texte*. Paris, Seuil 1979, p. 8.) — „*Text je vždy stylově unikátní. Tato jedinečnost je, zdá se mi, nejjednodušší definicí literárnosti, kterou můžeme poskytnout.*“ (Překlad a zvýraznění L. S.)

- intertextualita (resp. architextualita).

i pro své pobavení). Tyto vložené texty – jakási podmnožina textu základního (pokud je čistě technicky izolujeme) – vytvářejí v textuře samostatnou významovou vrstvu: značně různorodý diskurs, který nejen provází a zpestřuje vyprávění románový text, ale spoluutváří průběžně jeho význam a smysl; doplňuje, ovlivňuje jeho interpretaci. Ve smyslu motta Celek se pozná až na konec. Tady však předbíhám – právě tento citát je jedním z oněch textů, o nichž půjde řeč. Čtenář odhaluje (podle úrovně svých čtenářských kompetencí) jejich možné spojitosti, funkce i odkazování z čteného textu ven. Překračují hranice Fuksovy textury a nabízejí k prozkoumání oblast mezitextového navazování. Také jimi vyprávění upozorňuje na svou textualitu a literárnost. Sepětí textuality a literárnosti s intertextualitou je zřejmé. Definice textuality jako souboru vlastností či podmínek, které ustanovují text, zahrnují intertextualitu jako jeden z jeho konstitutivních rysů.¹ Každý text se vyznačuje, odhaluje specifickou textovostí. „[...] text je to, co čteme, zatímco textovost utváří to, jak čteme. Interpretaci se de facto snažíme textovost odstranit. [...] Interpretace textů tedy zahrnuje i identifikaci rysů textovosti.“² K interpretaci textu tedy přispívá i jeho intertextualita. Přítomnost jiných textů v textuře, např. právě *Vévodkyně a kuchařky*, relativizuje jeho uzavřenost a ohraničenost,³ uváděné mezi definičními vlastnostmi textu. Teorie intertextuality jako nástroje interpretace redefinovaly způsob četby. Zavedly pojem intertextuálního čtení (la lecture intertextuelle), zohlednily čtenáře. „*E intertextualité est une forme de travail herméneutique: la lecture d'un auteur (reprendre un texte c'est l'avoir lu et bien souvent commenté) faisant appel en retour à la compétence d'un lecteur.*“⁴ Intertextualita je tedy nejen vlastností textu, ale i specifickým procesem jeho percepce a interpretace. Aby se utvořil intertext, aby se utkala síť významů, musí si čtenář uvědomit, že je potenciálnímu intertextu přítomen, že je schopen ho

¹ Např. podle R. Beaugranda a W. Dresslera je intertextualita sedmým kritériem textovosti – spolu s kohezí a koherencí, intencionalitou, informativností, přijatelností textu pro adresáta a jeho zapojením do situace. (*Introduction to Text Linguistics*. London, Longman 1981. Viz Hoffmannová, Jana, *Stylistika a ...* Praha, Trizonia 1997, kap. *Textová lingvistika*, s. 158.)

² Bílek, Petr A.: *Hledání jazyka interpretace*. Brno, Host 2003, kap. II.3. 2. *Textovost a narativita*, s. 176.

³ Mareš, Petr: *Styl, text, smysl. O slovesném díle Josefa Čapka*. Praha, AUC 1987. Viz Hoffmannová, J., *Stylistika a ...* Praha, Trizonia 1997, s. 158.

⁴ Rabau, Sophie: *E Intertextualité*. Paris, Flammarion, coll. «GF-Corpus/Lettres» 2002, s. 36.

„*Intertextualita je jednou z forem hermeneutické činnosti: četba nějakého autora (uchopit text znovu znamená mít ho dobře přečtený a často také okomentovaný) dovolávající se nanovo čtenářovy kompetence.*“ (Překlad a zvýraznění L. S.)

identifikovat. Interpretuje text podle indicií, které má před očima na své čtenářské pouti, což vyžaduje určité znalosti a kompetence; jsou mu však dány i možnosti – např. odkrytí intertextové spoje, o nichž autor možná neměl tušení. Proces interpretování může pociťovat jako zdroj potěšení a zábavy. Také Fuksův text nabádá k intertextuální činnosti – kdo se do ní nehodlá aktivně zapojit, možná román nedočte.

Zatímco textualita zahrnuje intertextualitu jako jeden ze svých konstituentů, literárnost, tedy vlastnost vytvářející specifiku literárního faktu, bývá intertextualitou definována. Ze dvou základních pojetí intertextuality¹ (můžeme je sledovat od zrození pojmu v konci šedesátých let 20. století) je to koncepce tzv. intertextuality „úzké“ («restreinte»), deskriptivní, tradicionalistické, která vyhrazuje intertextuální fungování literárním textům a ztotožňuje literárnost s intertextuální dimenzí textu. Je-li podle T. Todorova předmětem poetiky nikoli literární dílo samo o sobě (přesněji: literární dílo umělecké), ale ona literárnost,² pak je tímto předmětem právě intertextualita. Poetika zároveň obsahuje nástroj pro analýzu tohoto svého předmětu: teorii intertextuality. V případě Gérarda Genetta, který na pojetí literárnosti proklamuje stejný názor, pak teorii transtextuality.

Pro úplnost je třeba zmínit přístup k textu v teorii intertextuality „široké“ («généralisée»), jinak řečeno totalizující či progresivistické; ontologické. Přesahuje praxi pouze literární – opravňuje vnést literární praktiky a vztahy do jiných užívání jazyka: intertextualita je pak pouze zvláštním případem interdiskursivity («interdiscursivité»), myšlené jako křižovatka diskursů (či bachtinovský dialogismus). Intertextuální přístup rozbíjí uzavřenost kanonické literární tvorby a zahrnuje ji do rozsáhlé transakční sítě nejrůznějších

¹ K tomu viz např.: ESCOLA, Marc. *Intertextualité et littérature*. Fabula, la recherche en littérature: Atelier de le théorie littéraire [online]. Ecole normale supérieure, le 27 février 2003 [cit. 2012-05-18]. Dostupné z: http://www.fabula.org/atelier.php?Intertextualit%26acute%3B_et_litt%26acute%3B_rarit%26acute%3B Nebo Homoláč, Jiří: *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha, Karolinum 1996 a *Lexikon teorie literatury a kultury*. Ed. čes. vydání J. Trávníček a J. Holý. Brno, Host 2006, heslo *Intertextualita*, s. 351–352.

² Todorov, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha, Triáda 2000, s. 15.

diskursivních modů a pravidel.¹ Text se jeví jako nestabilní celek bez pevných hranic; je útvarem vzniklým a umístěným v této síti. Připomeňme známou Barthesovu definici:

*Tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure, ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de code, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langage sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, donnés sans guillemets.*²

Philippe Sollers charakterizuje text jako činitele s vlastní aktivitou: „*Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. [...] un texte vaut ce que vaut son action intégratrice et destructrice d'autres textes.*“³ Z obou definic je patrné, že text existuje bez vazeb na empirického autora a jeho záměr (v r. 1968 vstupuje do teoretické diskuse Barthesova esej *La mort de l'auteur* a otevírá problematiku čtenáře, který jako recipient získal možnost utvářet význam textu). G. Genette byl Barthesovým žákem (jako Todorov), stejně jako oni autorem skupiny Tel Quel,⁴ s Todorovem vydávali strukturalistický

¹ Interdiskursivita učinila z literatury jeden z sociálních diskursů, mající též ideologicky kritické zaměření, někdy feministické – např. v pracích Julie Kristevy.

² Barthes, Roland: *Théorie du texte*. 1967. In: Rabau, Sophie, *L'Intertextualité*. Paris, Flammarion, coll. «GF-Corpus/Lettrés» 2002, Texte III. Viz též

Texte, théorie du. BARTHES, Roland. Encyclopaedia Universalis [online]. © 2012 [cit. 2012-05-19]. Dostupné z: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>

„Každý text je intertextem; jiné texty jsou v něm přítomny na různých rovinách, v podobách více či méně rozpoznatelných: jsou to texty dřívější kultury i té obklopující; každý text je novým tkanivem minulých citací. Do textu vstupují a jsou v něm rozmístěny útržky kódů, formule, rytmické vzorce, úryvky sociálně odlišných promluv atd., neboť před textem a kolem něho neustále existuje jazyk. [...] Intertext je všeobecné pole anonymních formulací, jejichž původ je zřídka kdy zjistitelný, neuvědomělých či automatických citací, neoznačených uvozovkami.“ (Překlad L. S.)

³ Sollers, Philippe: *Ecriture et révolution*. In: Tel Quel: *Théorie d'ensemble*. Paris, Seuil 1968, p. 75. Též in: ESCOLA, Marc. *Intertextualité et interdiscursivité* [online]. Fabula, la recherche en littérature. Atelier de théorie littéraire: Ecole normale supérieure, le 27 février 2003 [cit. 2012-05-19]. Dostupné z: <http://www.fabula.org/atelier.php?Intertextualit%26acute%3B%20et%20interdiscursivit%26acute%3B>

„Každý text se umísťuje do rozhraní několika textů; je zároveň jejich opětovným přečtením, zvýrazněním, zhuštění, přesídlením a prohloubením. [...] text nabývá takového významu, jaký vytváří svým integračním či destruktivním působením na jiné texty.“ (Překlad L. S.)

⁴ Úvodní číslo Tel Quel (1960-1982) se otvírá slovy „Je veux le monde et je le veux **tel quel**.“ — „Stojím o svět a požaduji ho **takový, jaký je**.“ (Překlad L. S.) Názvem odkazuje též k dílu Tel Quel (1941, 1943) i k autorovi Paulu Valérymu. Jeho metoda je telquelistům blízká: určující pro text je forma, prostředek, výraz, nikoli náměty a filosofická či morální problematika. Telquelisté prezentují svou revue jako

magazín *Poétique*. V teoretických názorech na text spočívá s nimi (ovlivněn formalismem a strukturalismem) na jedné platformě – i pokud jde o význam, či spíše bezvýznamnost autora, „*toho obtížného subjektu, toho hnízda autobiografického prachu, ten výplod individualismu.*“¹ Přesto je Genettova teorie transtextuality považována za „úzkou“ («restreinte»), deskriptivní. Hlubší pohled možná ukáže, že taková tak zcela není – že empirický autor (a autorský záměr) zohledňován je.

1. 4 Genettovo pojetí intertextuality – transtextualita

Genettovo pojetí, ačkoli autor je v něm brán v potaz, neprotiřečí tomu, že jeho tvůrce kdysi odmítl psychologický výklad textu z životní zkušenosti empirického autora (ostatně ani propagátoři ontologické teorie nepopírají společnou existenci záměrně zapojených textů s jasně prokazatelným autorem a neidentifikovatelných útržků řeči). Genette neodmítá tvrzení „široké“ teorie, že intertextualita je podmínkou textuality a samozřejmostí textu – i podle něho je jí např. příslušnost k architextu (žánru) i existence

antisartrovský manifest – má zbavit literaturu veškeré politické angažovanosti. Úsilí o „écriture textuelle“ vede k izolaci psaní od reality – realitou je sám jazyk a text.

Epizoda „dialogů“ s marxismem a ztotožnění écriture s formou je kritizována (paradoxně) českou literární historií orientovanou marxisticky i současnou francouzskou. Manifestace protiburžoazního, marxistického smýšlení je v české práci označena za čistě verbální, nesnášenlivou, domýšlivou snůšku převzatých pouček a frází, za učeně se tvářící, elitářsky zasvěcenecké revolucionářské doktrinářství (podobné pubertální mentalitě studentů z Merlova románu *Za sklem*), chtějící omráčit měšťáka. Nesmyslné krátké spojení – jako považování realistického románu, příběhu, vztahu slova k realitě, ale i tradičního vyprávění za zbraň buržoazní ideologie – vede (podle tohoto pojetí) k vyhraněně subjektivistickému – v případě Sollersové až k solipsistickému – a extrémně formalistnímu řešení: k „écriture textuelle“. Psaní nemá vyjadřovat nic, co není dáno psaním samým. Výsledkem „écriture“ jsou těžko srozumitelná delíria plná sexuálně zaměřeného podvědomí, podávaná zhusta formou amorfního proudu slov bez interpunkce; realitou je jazyk, podstatou subjektivní význam. – Literatura pro zasvěcence či snoby. (Viz: Fischer, Jan. O.: *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století, díl 3.*, Praha, Academia 1979, s. 445–447.)

P. Lepape, novinář a teoretik, popisuje situaci literatury roku 1980 takto: „*Víra je mrtvá a s ní i instituce literatury. Barthes (bude pohřben několik dní před Sartrem) vyhlásí z výše své katedry v Collège de France, že veškerá literatura je ‚fašistická‘. Žertuje se – démon teorie vnuká hlouposti i nejbystřejším duchům. [...] Filozofie, lingvistika, psychoanalýza, historie, sociologie: každý se přidává k bourání stavby. Michel Foucault vyhlásil smrt autora [...]. Lingvisté připravili půdu: existuje jen text, intertext, paratext, výpovědi a figury. [...] Sociologové [...] ponořili literaturu [...] do lázně sociální analýzy, hry zájmů, sektářských vášní, generačních konfliktů, ekonomických výpočtů, mocenských střetů, aby ji konečně mohli zbavit hlušiny nečistot a vytěžit ‚sublimovanou esenci univerzálnosti‘ [...]. Esenci tak sublimovanou, že už často není ničím než párou a prchavou vůní. [...] Literatura – stará církev, starobylá víra, francouzský sen – je mrtvá. Na montparnasském hřbitově ukládá dav do země jejího posledního hrdinu.*“ (Lepape, Pierre: *Země literatury*. Překlad Nora Obrtelová. Brno, Host 2006, s. 494–495.)

¹ Lepape, Pierre: *Země literatury*. Překlad Nora Obrtelová. Brno, Host 2006, s. 494.

hypotextu pro každý text, i když tento hypotext-pretext nezanechává v posttextu žádnou stopu. G. Genette nechce jenom či především poskytnout prostředek k odhalení citací a záměrných narážek autora určitého textu na jiné konkrétní texty – o jeho systému transtextuality nelze jednoznačně říci, že je zúžený, statický a nezachycuje dynamiku intertextových procesů.¹ Genette vytváří pojmový systém značně široký i univerzální, ačkoli ho prvotně koncipuje pro literární texty umělecké. Zdá se, že dvě zmíněné teorie intertextuality zcela protikladné či ostře ohrazené nejsou (jde jen o úhel pohledu či rozsah náhledu).² Genettova teorie je natolik komplexní a kompaktní, že (domnívám se) odolává kritikám či snahám o nápravu a poskytuje vhodnou oporu pro čtenáře-interpretu jako propracovaná typologie všech možných mezitextových relací. Objektem poetiky, jak prohlašuje Genette v úvodu *Palimpsestů* (*Palimpsestes*, 1982) ve shodě s Todorovem, není literární text ve své singularitě (jako takový je záležitostí kritiky), ale literárnost literatury – transtextualita: „[...] *la transtextualité, ou transcendance textuelle du texte, [...] tout ce qui le met en relation, manifeste où secrète, avec d'autres textes*“³. Genette uvádí pět typů transtextuálních relací, a to v pořadí určeném jejich rostoucí abstraktností, implicitností a globálností. Jsou to: intertextualita, paratextualita, metatextualita, hypertextualita a architextualita. Vymezovány budou postupně v souvislosti s tím, jak se projevují ve *Vévodkyni a kuchařce*.

¹ Tento názor Heinricha F. Pletta najdeme v práci J. Homoláče *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha, Karolinum 1996, s. 9. Je otázka, zda obecná teorie intertextuality (ontologická či deskriptivní) může poskytnout univerzální metodu pro intertextuální analýzu. H. F. Plett konstatuje, že progresivisté nevypracovali pochopitelnou a naučitelnou metodu analýzy textu – lze ale vymezit pretexty a pojmenovat typy jejich vztahů, pokud text je složen z citací neohrazeného „texte générale“ bez existence autorů? Tradicionalistické teorie tyto vztahy typologicky pojmenovávají – dávají tak nástroj pro třídění textů podle vzájemných vztahů, nikoli pro interpretaci samotnou – tedy pro (vždy do značné míry individuální) uchopení významového dění v konkrétním textu.

² Vyhnout se rozporu mezi „intertextualité restreinte“ a „intertextualité généralisée“ je možné: předpokládáme, že dialogismus, jevy jako citace nebo aluze nejsou vlastní výlučně textům literárním – pak se literárnost určitých textů zakládá ve způsobu, jímž si dokáží zjednat autoritu v intertextové „hře“ (a také díky ní): přiznají původ, prozradí příbuznost s jinými texty, žánrové začlenění, zaujmou v textu specifickou pozici, ... kolik je metonymických usouvztahnění k souboru textů uznávaných jako literární, tolik získá text funkci – ty ho na oplátku obdaří specifickým statutem.

Viz ESCOLA, Marc. *Intertextualité et littérature*. Fabula, la recherche en littérature: Atelier de théorie littéraire [online]. Ecole normale supérieure, le 27 février 2003 [cit. 2012-05-18]. Dostupné z: http://www.fabula.org/atelier.php?Intertextualit%26acute%3B_et_litt%26acute%3B_rarit%26acute%3B.

³ Genette, Gérard: *Palimpsestes*. Paris, Editions du Seuil 1982, s. 7.

„[...] transtextualita neboli textová transcendence, [...] vše, co ho uvádí ve spojení, ať zjevné, či skryté, s jinými texty.“ (Překlad. L. S.)

2. Intertextualita románu *Vévodkyně a kuchařka*

Intertextualita je ve většině teorií pojmenování pro všechny vazby mezi texty – je v Genettově systému definována jako „*une relation du coprésence entre deux ou plusieurs textes, [...] la présence effective d'un texte dans un autre.*“¹ Je v souladu s dřívějším vymezením L. Jennyho: „*L'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens.*“² Také s mladším pojetím L. Doležela: dílem absorbované texty (i jiné materiály) se podrobují principům nového výtvoru, řádu emergentní literární struktury – intertextualita se stává vlastností textury; není jednosměrným vlivem, ale **oboustranným sdílením významových stop v textech bez ohledu na jejich časové uspořádání; spojuje texty vzájemným vztahem významového zrcadlení.**³ Jako pouhý dílčí prvek transtextuality je u Genetta vymezena restriktivně: zahrnuje jevy citace, plagiátu a aluze.

2. 1 Citované texty

Citace (s uvozovkami, ale i bez grafického označení) je nejexplicitnější, nejvíce „literární“ a tradiční praktikou (jak konstatuje G. Genette). Také do textury Fuksova románu jsou postupně a neustále začleňovány úryvky cizích textů. Postavy (především Sophia) čtou tato díla, řídí se jimi, rozmlouvají o nich, používají citované pasáže k argumentaci svých názorů. Některé z textů jsou explicitně pojmenovány, jiné se skrývají v textuře – v jejich různých vrstvách; existují v odlišném rozsahu, formě i stupni utajení. Fuksův text ukazuje,

¹ Tamtéž, s. 8.

„vztah koexistence dvou či několika textů, [...] faktická přítomnost textu v jiném“ (Překlad L. S.)

² Jenny, Laurent: *La stratégie de la forme*. Poétique 27, 1976, p. 257. In: Rabau, Sophie: *L'Intertextualité*. Paris, Flammarion, coll. «GF-Corpus/Lettres» 2002, 254s, Texte V.

„Intertextualita neznamená nejasnou a tajemnou příměs vlivu, ale působení ústředního textu, který si drží dominantní významové postavení, na asimilační přeměnu několika dalších textů.“ (Překlad a zvýraz. L. S.)

³ Doležel, Lubomír: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Překlad autor, Praha, Karolinum 2003, s. 197–199. Že intertextualita nemá co do činění s vlivem, zdůraznil již R. Barthes v *Théorie du texte* – v definici textu jako intertextu.

že i praktika citování, podle Genetta velmi tradiční, může nabýt zvláštních a nečekaných podob.

Neskrývané a autorsky označené jsou citace dvou antických autorů z období římského císařství: historika, právníka a senátora **Publia Cornelia Tacita** (55?–124?) a císaře **Marca Aurelia** (121–180). Oba citované texty – *Letopisy* a *Hovory k sobě* – odlišuje čtenář zprvu (nic nedostává k dispozici okamžitě) jen podle popisu jejich materializované vnější podoby: tedy podle paratextového údaje. *Letopisy* jsou pro čtenáře dlouho jen jakousi knihou v kůži se zlatou ořízkou. Od strany 35 se z ní třikrát rozsáhle cituje (a jen sečtělý čtenář ví, z jakého díla), než jsou Tacitovy *Letopisy* v didakticky poučné pasáži na straně 81 představeny a doporučeny – nikoli přímo čtenáři, ale postavě: komorné Justině, milovnici módních dobových románů německých a francouzských, vlastně modelovému čtenáři brakové literatury – jím modelový čtenář románu Fuksova rozhodně není. *Letopisy* se objevují v první polovině textury pětkrát v podobě přímé citace – jde o čtyři rozsáhlé, souvislé úryvky čtené hlavní postavou (na stránkách 35–36 citovaného vydání Fuksova románu¹ je úryvek z Knihy XI./11, ze strany 272, z Knihy XI./1, ze stran 266–267, z Knihy VI./19, ze strany 243; z Knihy VI./9, ze strany 230; na stránkách 66–67 z Knihy VI./10, ze strany 238; z Knihy VI./9, ze strany 237, na straně 80 pak z Knihy IV./22, ze strany 188 a na stránkách 107–109 z Knihy IV./8, ze strany 179, z Knihy IV./10, ze strany 180, z Knihy XII./66, 67 ze stran 327–328; z Knihy XIII./15,16 ze stran 338–339). Pan Wu-i-šeng pak v rozhovoru o ideálních vlastnostech panovníka, který vede s vévodkyní, cituje pasáž o skromnosti Tiberiově jako o vladařské ctnosti (s. 87–88, z Knihy XVI./19, ze strany 467). Temný obraz Tiberia, pokládaného v *Letopisech* většinou za strašlivou postavu římských dějin, jako by měl být záměrně narušen, znejistěn (podle jiných pramenů byl tento císař vynikající voják a schopný administrátor; zajistil hospodářskou stabilitu říše i prosperitu provincií). Dva pohledy na Tiberia vyjadřují nejednoznačnost, často i protikladnost nebo alespoň náznak ambivalence lidských soudů o jiném člověku – ať je to třeba v historickém díle Tacitově, ve fikčním světě Fuksova románu i v realitě. Z množství informací, které k člověku proniknou (ať je to postava

¹ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987.

vymyšleného příběhu nebo jeho čtenář), nelze označit jedinou jako pravdu či sestavit jednoznačně přesný charakterový portrét. Fikční svět *Vévodkyně a kuchařky* předkládá fakta postavě (např. Sophii), vypravěč čtenáři; ani jednomu nejsou soudy usnadněny. Právě kvůli výše zmíněným ambivalentním, ba i protikladným, tedy zavádějícím faktům, někdy pro jejich nedostatek. Například pro sestavení portrétu Adalbertova má čtenář k dispozici nenávislný vztah knížete, chápavý postoj Betty Barbellové, tolerantní přístup Sophie, jež se snaží o objektivitu a nápravu věcí, a sebeprojekci Adalbertovu, jenž se domnívá, že člověka je třeba soudit podle záměru a pohnutek, nikoli podle činů samotných. Ode všeho jen útržky, střípky informací, kousky příběhu – jen tolik, kolik prozradí postavy v dialogích. Vypravěč mlčí. Mnoho přímo neříká ani o vévodkyni, předvádí její jednání, činí ze čtenáře svědka jejích rozhovorů s lidmi, její čteny; pokud proniká do její mysli, i tehdy se zdá, že zůstává jaksi na povrchu. Je na čtenáři, aby odhalil pohnutky vedoucí k založení hotelu a muzea, aby si setavil její hodnotový žebříček, formování její životní filosofie a pojmenoval ji. Postava moudrého čínského pána jako by měla vévodkyni (také ovšem čtenáři naznačit), že hotový názor je vždy jedním z mnoha; že bývá neúplný, nepřesný a může být nespravedlivý.

V textuře Fuksova románu se objevuje i další pasáž z Tacita.¹ V rozhovoru se Sophií po pohřbu jejich strýce knížete parafrázuje Adalbert charakteristiku římského patricije Petronia; jeho slovní projev je v textu stylizován tak, že se velmi blíží pasáži v *Letopisech*, jež podtrhuje společenskou prestiž arbitra elegantiarum a filosofa, jeho pověstné požitkářství, avšak též vynikající schopnosti konzula a místodržitele k činnosti veřejné (Kniha VXi/18, 19, s. 466-467); svědčí to o výborné znalosti Tacitova spisu. Adalbert zmiňuje Petronia kvůli sobě: aby mohl velmi příkře odsoudit svého strýce. Ačkoli popírá, že se k Arbiterovi přirovnává (neboť sám nezanechá lidstvu žádné dílo jako Petronius *Satyricon*), nelze podobnosti přehlédnout. Petronius Arbiter žil okázale výstředně, často v nečinnosti, utrácel své jmění (i pro společnost svých přátel); vždy podle své vůle a vnitřní potřeby. Nikdy však nebyl tento vzdělaný muž a znalec krásy pokládán za hýřila

¹ Tamtéž, s. 348.

a marnotratníka. Kníže však svého synovce (neméně vzdělaného aristokrata) označuje za podobný způsob života jako *zhýralce a vyvrhela, výtržníka a opilce a společníka temných živlů*.¹ Žádná z postav tento negativní obraz nevyvrací, ani nepotvrzuje, Sophia ho zcela nepřijímá a pochybuje, jednajíc vlídně a s citem, jak ji k tomu vede její vychování, povaha i Marcus Aurelius. Marně však prahne (a čtenář s ní) po odhalení, co v Adalbertově životě probudilo strýcovu nenávist. Indicie, které v textu roztrhuje vypravěč (Sophia i čtenář je „loví“ z útržků rozhovorů), postačují tak jen pro vyvolání zvědavosti. Je nutno počkat až téměř do konce románu na přítomnost kuchařky Barbellové – ta Adalberta poznává jako přítele Ludvíka II. Bavorského. Oddaný druh – dle knížete *společník temných živlů* – nepohodlného krále, který musel být odstraněn, byl označen (v tak mladém věku poněkud nelogicky) za podněcovatele, viníka Ludvíkova hýření a stal se obětí intrik, na nichž hlavní podíl měl jeho vlastní strýc; nelitoval vydat nemalé peníze na Adalbertovo špehování, a jeho samého (vlastně paradoxně) vydědil. Adalbert ví, že strýc jej nenáviděl od dětského věku, jelikož *nebyl střížen podle jeho metru a nedal se lámat*² a žil podle svého srdce a přesvědčení. Také v této svobodomyšlnosti je podoben Petroniovi – a nakonec i v tom, jak nemilosrdně a s úskokem s ním bylo naloženo. Chápe i obdivuje Petroniovu stoickou sebevraždu. Konec Adalbertův ve Fuksově neúplném fikčním světě není. Zda se bude podobat Petroniovu, může Sophia, jeho sestřenice z vymyšleného světa, ale i jejich čtenář jen usuzovat, neboť *o neviditelných i o smrtelných věcech mají jasné vědění jen bozi*, jak autor nechává Sophii citovat z Alkmaióna na sedmdesáté čtvrté straně svého textu. Osobnost Petroniova má pro vévodkyni zvláštní význam: je postavou její hry *O předzvěstech konce Říše římské*. Nepochybně ji začala psát až poté, co začala pociťovat příznaky zániku říše, již si vybrala k životu: habsburské monarchie. Dospěje-li čtenář ke ztotožnění Ladislava Fukse s jeho hlavní postavou, vyvstane, jakou „říši“ měl ještě empirický autor na mysli. Smrt Petronia – nejen patricije, ale i špičky intelektuální elity – je krutá, jakkoli je jeho sebevražda stoickým gestem estéta a ranou pro sebevědomí krutovládce. Je hrůzným ukazem úpadku, když když mocní zabíjejí či vládnoucí

² Tamtéž, s. 351.

společnost diskredituje své odpůrce – a bezpochyby to náleží k předzvěstem zániků říší. Jak příznačná jsou slova Adalberta z Rottersteinu, pronásledovaného, zbaveného důvěry a znechuceného, zklamaného svojí společností: „*Jsme vskutku Am Rande des Untergangs*“.¹

Vévodkyně pročitá z díla nepochybně dávno prostudovaného založené pasáže z doby Claudiovy, Tiberiovy a Neronovy – text z pera dějepisce a zároveň poutavého a přesného vypravěče, mistra v líčení charakterů, text faktografický, psaný dle zásady autorovy „*sine ira et studio*“, a přesto pesimistický a vzbuzující hrůzu, neboť je to čtení o smrti. Tacitus, ctitel republiky a odpůrce despotické zvůle panovníka, s nemilosrdnou věcností, naturalistickými podrobnostmi a se smyslem pro dramatickост situací předvádí odstrašující případy realizace moci; píše o spirále vražd a poprav rozpoutané strachem z nepřátel, jichž je nutno se zbavit (děti nevyjímaje); o smrtích mnoha druhů, veřejných i rafinovaných. Často je to čtení o zákeřné smrti jedem:

„Bývalo zvykem, že císařské děti sedaly a jídaly s ostatními stejně starými šlechtici před očima svých příbuzných u vlastního, skromnějšího stolu. Tam také stoloval Britannicus, ale poněvadž mu pokrmů a nápojů napřed ochutnával vybraný sluha, aby nebylo upuštěno od tohoto obyčeje, nebo aby smrti jich obou nebyl zločin prozrazen, byla vymyšlena tato lest:

Dosud neškodný a již ochutnaný, ale velmi horký nápoj byl podán Britannikovi; potom, když jej pro vřelost odmítal, byl do něho se studenou vodou přilít jed a tak pronikl všechny jeho údy, že pozbýval hlas a dech zároveň. U kolemsedících nastal zmatek, nic netušící se rozprchávali, ti však, kdo hlouběji prohlédali, zůstali jako strnulí upírajíce zrak na Nerona. Ten, jak ležel na boku, řekl, jako by o ničem nevěděl, že tomu tak bývá při padoucnicích, kterou Britannicus trpí od útlého dětství, a že se mu znenáhla vrátí zrak i smysly. Tak bylo po krátkém mlčení obnoveno veselé hodování.“² (Letopisy, Kniha III/16, s. 338–339)

Sophia volí tuto knihu jako historický pramen pro svou divadelní hru. Právě chování císařů a mocných patřilo podle čtenářky Sophie k předzvěstem konce mocné Římské říše; k předzvěstem, které zřejmě chtěla zachytit ve své hře. *Letopisy* jsou jednou z knih, které ji dovedly k názoru na dějinný vývoj a zároveň ho potvrzují. Jinou takovou knihou jsou *Hovory k sobě* (napsané řecky pod názvem *Ta eis heauton*). Vědomí pomíjivosti lidské existence, samozřejmosti přirozeného zániku všech bytostí a věcí, též možnost tragické

¹ Tamtéž, s. 769. „[...] na pokraji zkázy.“ (Překlad L. S.)

² Tamtéž, s. 108–109.

zkázy – to vše jako celoživotní Sophiino „memento mori“ – se zjevuje v několika citacích z Aureliových *Hovorů k sobě*, soustředěných v jediném místě Fuksovy textury:¹

„[...] Augustův dvůr,“ četl, „jeho manželka, jeho dcera, jeho potomci a předci, jeho sestra, Agrippa, jeho příbuzní, jeho služebnictvo, jeho přátelé, Arius, Maecenas, lékaři, kněží, celý dvůr – vymřel. Potom postupuj dále, ale ne už k smrti jednotlivců, nýbrž k jiným zánikům, jako například k zkáze Pompejí. Také se zamysli nad mnohým nápisem na hrobech: ‚Poslední svého rodu!‘ Kolika starostmi se trudili předkové těch mrtvých, aby po sobě zanechali nástupce, ale koneckonců někdo musel být poslední. A tu se opět zamysli nad smrtí celého rodu!“ [...]

Tak vidíš, Sofie [...] a tohle nenapsal žádný chudák, který by hladověl, přespával ve stozích, chodil v roztrhaných botách. Chudák, který by žebrol po domech, psi na něho štěkali, trápily ho vředy, kterým by každý pohrdal, takže se rád zabýval myšlenkou na smrt jako na svou spásu. Tohle napsal římský císař, filozof na trůně, vládce nesmírné říše [...] a Viktor ještě naposled zalistoval v knize a přečetl:

„[...] Jak rychle všechno zaniká: ve světě lidé, ve věčnosti povědomí o nich. [...] Ještě chvíli a zapomeš na všechno. Ještě chvíli, a všichni zapomenou na tebe.“

Pasáže z Marca Aurelia jsou uvedeny jako Sophiina vzpomínka na polemický rozhovor s bratrem Viktorem, vzpomínka zásadní a utkvělá. Proti naprosté „vanitas vanitatum“, kterou si pro sebe a podle svého duševního stavu a duchovního založení z Aurelioiva textu vyčerpál Viktor, aby dokumentoval svůj definitivní a v konci tragický vnitřní odstup od světa, zůstává Sophiin argument činorodého konání, vnášejícího do lidského kratičkého pozemského bytí smysl, bez odezvy. S textem *Hovorů k sobě* je ve Fuksově textuře naloženo opačně než s textem *Letopisů*: od aluzí k přímé citaci. Ta se objevuje až poté, co je citování z Tacita ukončeno. Je tak docíleno poměrně rovnoměrného rozložení zjevných citací v textuře románu. Na počátku vyprávění² vévodkyně nejprve připomene jen Marca Aurelia, možná svého životního autora; jméno je okamžitou aluzí na jeho jediné literární dílo; další fázi je ke jménu tvůrci připojen titul díla a je poukázáno (opět hlavní postavou) na vzhled hmotné podoby Aurelioiva textu: *Hovory k sobě* jsou *černozlatou knihou*. K jejímu obsahu je čtenář aluzemi stále jen přibližován: Sophia mimoděčně zmiňuje (v souvislosti s jiným filosofem – Alkmeiónem), že Aurelioiva kniha také pojednává o lidské schopnosti nalézat pravdu usuzováním ze souvislostí – jiná možnost jim dána není, neboť pravdu znají jen bozi. Nebo se pouze naznačuje zcela osobní význam, který

¹ Tamtéž, s. 387–389.

² Tamtéž, s. 27.

má Aureliův text pro Sophii: její pozornost se okamžitě obrací k *Hovorům*, poté co paní Colloredo, hovoříc o vlastním frustrujícím dětském zážitku, uzavírá líčení sentencí významnou také pro Sophiin život: „[...] *já věřím, že nějaké otřesy z mládí nás mohou předurčit ... víte, naši povahu, jednání, sklony [...]*“¹ *Hovory k sobě* se nestanou tématem v rozmluvách postav (jako např. *Letopisy*), avšak četné aluze i přímá citace svědčí o jejich neustálé přítomnosti v Sophiině mysli. Nejsou jen pojítkem s mrtvým bratrem a zdrojem trvalé polemiky s ním; jedna část jejich myšlenkového poslání (ta protikladná Viktorově) je celoživotním Sophiiným průvodcem: praktickou životní filosofií, krédem, a úkolem. Empirický autor *Hovorů* je pro ni nejen filosofující aristokrat, ale poctivý a slušný muž, který se otevřeně, upřímně propracovává ke smíření s krátkostí lidského života, s konečností všeho v nekonečném proudu času a k jedinému možnému řešení pro člověka: využít života zodpovědně ke konání dobra, naplnit svoji pozemskou pouť užitečnou činností, být sám k sobě přísný, k jiným laskavý a tolerantní. Ironií osudu byl tento filozof na trůně po značnou část své vlády válečníkem. Nesl toto břímě s dojemnou disciplinovaností a pokorou – noční zápisky, tak soukromé, že lze pochybovat, chtěl-li je zveřejnit, mu pomáhaly dosáhnout životní rovnováhy. *Hovory* se vyjevují nejen Marcův stoický názor, ale také tušení, že život impéria vstupuje do údobí stáří – a že i to je věc nicotná a nedůležitá. Když čtenář nahlédne, tak jak to po celý život činí vévodkyně, do jeho rozjímání, napadne jej, že nejtěžší válečná tažení vedl Marcus sám proti sobě – a také že Fuksova fiktivní rakouská vévodkyně prochází (ve svém malém, soukromém okruhu) obdobným procesem zrání. Tato morálně povzbudivá četba je jí oporou.

Pokud chci zachovat postup od zjevného ke skrytému (nastoluje ho G. Genette v teorii intertextuality), musím nyní zmínit dva texty, které jsou ve fikčním světě rovněž Sophiinou aktuální četbou: knížce o zrcadlech se vévodkyně věnuje poté, co dočetla Tacita (tři obsáhlé pasáže z tohoto textu jsou dominantní citací druhé poloviny Fuksovy textury), knížkou o jedech se zabývá současně s *Letopisy* (citace jsou střídány vypravěčovými parafrázemi, které v tomto případě převažují). Blankytně modrou a nepřiliš silnou knížku

¹ Tamtéž, s. 303.

o zrcadlech Sophia *studuje* (ve skutečnosti se do ní dychtivě noří) večer v posteli (a pod nebesy stejné barvy). Textem je fascinována postava fikčního světa a nepochybně i čtenář. Pripusťme zatím existenci **Demetria Bonifacia** – *čínovníka dobra* (ze skromnosti **Facia** – pouze *čínovníka*) a jeho spisu *O životě zrcadel a péči, kterou jest jim věnovati, aby se leskla a věrně odrážela, co jest před nimi, ať lidi, ať věci*. Podle názvu lze určit žánr a téma: jde o traktát (podle autora *nad jiné vážný*)¹, Facius, jehož jméno má znít anticky vznešeně (čtenáři se vybaví Tacitus a Marcus Aurelius) píše z nejhlubší osobní potřeby pro své čtenáře odborné a zcela základní pojednání poučného charakteru a praktického zaměření. Navzdory proklamovanému cíli a účelu má pisatel stále potřebu podávat informace o své osobě – „*Jeho otec tam byl podučitelem na jednotřídce a on se narodil v téže třídě za skříní, kde byl učitelský příbytek [...]*“² Podtrhuje tím mimoděk společenskou bezvýznamnost a nuznost původu, ačkoli jako literát se nepochybně vysoko cení. Ve skutečnosti Facius stvořil cosi zcela jiného: pseudotraktát, text, který nelze jednoznačně žánrově pojmenovat. Všechna tato osobní sdělení, občasné motlitby k archandělu Michaelovi a patronu svatému Demetrioovi i Bohu samotnému jsou v odborném pojednání nepatřičná – stejně jako stálé navazování kontaktu se *ctihodným a přemilým, ctnostným, přejemným* čtenářem, jeho rozšafné poučování, lehce výchovná tendence i poněkud přehnaně zdvořilý a zbytečně ponížený přístup. Hovoře o obrazení jako o práci zrcadel, o jejich požehnané schopnosti rozmnožovat věci a plodit lidské bytosti *mimo manželské lože*, o jejich poškození jako o *slepnutí*, tedy o nemoci, o křehkosti a rozbitnosti jako o *smrti*, povznáší je ze světa věcí mezi živé bytosti: personifikuje zrcadlo, ač o něm má podat teoretické i praktické informace jako o předmětu denní potřeby. Zcela zvedá stavidla své fantazie a výmluvnosti, necenzuruje své psaní – to se stává asociativním proudem myšlenek, které volně nechává zabíhat v jakýchkoli souvislostech do rozsáhlých odboček, boře tak zcela předeslanou prvotní koncepci. Osobní zpovědi a vzpomínky proložené citacemi rad jeho *vzácných mistrů sklenářských*, přecházejí v rádoby odborné pasáže výkladové, zcela volně vyúsťující v úvahy filosofa-diletanta, kdykoli jej napadne jakákoli „oduševnělá“ souvislost.

¹ Tamtéž, s. 455.

² Tamtéž, s. 448.

„Chceme-li mít zrcadlo téměř věčné, hned po jeho koupi, hned po jeho narození je zahalmé. A proč říkám téměř věčné, a nikoli věčné? Protože věčné nikoli. Jako není věčný pozemský život člověka, tak nemůže být věčný ani život zrcadla, byť stokrát zakrytého bedněním, protože kdyby tomu tak nebylo, převyšovalo by člověka a člověk by nebyl pánem tvorstva, ale zrcadlo. [...] jest tedy smrtelnost zrcadla v jeho podstatě, to jest v obrazení čili v práci. Věčné zrcadlo by bylo jen jedno. To, které vůbec nevzniklo, to jest nebylo vyrobeno, ale tato myšlenka [...] mi připadá poněkud – smím-li prosit o odpuštění toho slova – přihlouplá.“¹

Své praktické životní zkušenosti přetavuje v teoretizování vyúsťující často v bizarní a na hlavu postavené závěry a s plnou vážností prezentuje banality jako vrcholně důležité poznatky (např. zásady čištění zrcadlových ploch). Přesto nelze popřít, že empirické pozorování mu přináší správné povědomí o přírodních zákonitostech:

„O tom, že je vesmír zelený, poučují lidstvo zrcadla [...] Když totiž nastavíme zrcadla proti sobě, aby se vzájemně obrazy [...], ale obezřetně, aby obě stála proti sobě přes ně, nikoli se jedno v druhém odráželo do zatáčky jako cesty ku hřbitovům, pak k úžasu vidíme, když mezi ně nahlédneme, co nikde v přírodě ani v různých novodobých strojích, že v jednom i v druhém zrcadle jest závrtně daleký a hluboký prostor, jehož konce naše oko nespátří, ani kdyby si vzalo dalekohled, skrz který zírají hvězdáři na Mars. [...]

A protože je nekonečno zelené [...] a vesmír nekonečný, je zelený i vesmír. Poučuje tedy zrcadlo hvězdáře. Chválybystrá čtenářka či čtenář se teď může vzepřít, jako bychom hlásali blud. Zvolají, že vesmír je modrý [...] Jistěže ano, ale to vidíme nebe, ale nikoli vesmír. To se nedíváme do nekonečna. Jako se nedíváme na zlomenou hůl, která na půl vězí ve vodě, ale na rovnou, ač se zdá zlomená, tak se nedíváme na nekonečno, když hledíme na modrou oblohu.“²

Bujnost a plastičnost Faciových představ a myšlenkových procesů proniká tak daleko, že spisovatel-amatér intuitivně předjímá teorie moderní fyziky následujícího století (ať už jde o teorie Einsteinovy nebo třeba optický systém kamery). Jeho odvážné myslí, pracující podle zásad logiky dovedené ad absurdum, je budoucími objevy vzdán hold, aniž pisatel tuší (ale jak ví čtenář od roku 1983).

„[...] Zove-li se onen prostor mezi dvěma zrcadly sebe obrazyčícími nekonečným prostorem přirozeným, jakým jest i vesmír, pak prostor mezi dvěma paskřivými zrcadly jest prostor zkroucený aneb zakřivený, a tu jet skutek strašlivého rouhání, jakého dějiny nepoznaly ani na Golgotě. Proč? Protože i tento zakřivený prostor jest nekonečný. A protože nekonečný jest vesmír, přisoudili bychom vesmíru zakřivenost.

Nízko, k níž není slov.³

¹ Tamtéž, s. 451–452.

² Tamtéž, s. 461–462.

³ Tamtéž, s. 464–465.

*Když dva dělají totéž, není to totéž s jedinou výjimkou na světě, totiž když jest to před zrcadlem. [...] Ale mějme stále na mysli, pokorně prosím, že jest to totéž, ale obráceně. Kdyby někdo vynalezl zrcadlo, v němž by to obráceně nebylo, byl by to zázrak a proti přirozenému řádu, byl by to vynález, který by otřásl světem.*¹

Kdykoli se mu to hodí, sklouzává Facius zcela volně a s potěšením do vyprávění fantaskních příběhů, majících doložit teoretické vývody; ve spojení s případem *neobrážení* dostává se až k vyprávění hrůzných historek o upírech; do „odborného“ pojednání tak proniká tradice oblíbeného čtivého braku – frenetické literatury. Jak čtenářsky přijmout tak tematicky nesourodý a žánrově nezařaditelný text? Jako duchovní výron, podivně bizarní, upřímnou a naivní slátaninu polovzdělance, obyčejného sklenáře, stojícího zřejmě společensky stále nízko, nešťastníka, jemuž se nenaskytla příležitost na vyšší úrovni rozvíjet slovesné nadání (to je však z jeho stylu zřejmé) a jemuž má publikování dodat společenské vážnosti a prestiže? Máme Facia označit za grafomana, a jeho výtvor za makulaturu, tedy zbytečnou „literaturu“, ačkoli se autorovi nedá upřít citlivost vnímání a hloubka postřehu i snaha hodnotit jevy z pozice osvícenského racionalisty a empirika? Znaky textu: emocionální zaujetí a spontánnost výpovědi (často o vlastní zkušenosti), předmětnost, odpovídající celistvému naivnímu životnímu názoru autora, neskrývané potěšení z tvorby (ta je často protiváhou všedního osudu autora), bezděčné ignorování žánrových hranic a směšování slohových prostředků i fantazie nespoutaná literárními a logickými zřeteli jsou typickými rysy **inzitní literatury**,² tedy naivní pololiterární tvorby. Pohled na věc se pozměňuje, vezmeme-li v potaz, že L. Fuks se k autorství přihlásil.³ Pak lze text nahlížet jako zdařilou parodii traktátového žánru v rámci inzitní literatury, který je v textuře *Vévodkyně a kuchařky* nějak funkční jako celek. Kterýkoli jeho motiv, záměrně do něj zapojený, může být aluzí. Zelená barva vesmíru a nekonečna není pak výplodem Faciovy fantaskní představivosti, ale oprávněnou Fuksovou autorskou licencí: mít vesmír zelený odpovídá potřebám jeho textu (jak

¹ Tamtéž, s. 578.

² Vlašín, Štěpán a kol.: *Slovník literární teorie*. Praha, Československý spisovatel 1977, s. 158.

³ Pšeníková, Zuzana: *Literární kuchař. O novém románu, ale i zrcadlech a kuchyni*. Večerní Praha 29, 1983, č. 187, s. 6.

v závěru románu ukáže vévodkynino Spectaculum).¹ Význam Faciova textu se pro čtenářku ve fikčním světě nemění, ačkoli působí pikantně, přiznáme-li si, že Fuks se čtenářem svého románu (asi ne s každým) podvedl i svou postavu – podstrčil jim společně s Tacitem, M. Aureliem a Sienkiewiczem (viz níže) neexistující text. Donutí čtenáře nahlížet na jeho roli ve své vlastní textuře, kde je a není cizím elementem, poněkud jinak. A když Sophia, čtenářka z fikčního světa říká „*Toto, co je tu psáno snad vůbec nelze číst. Je to tak zvláštní, že je to geniální. Čeho se ještě dočtu, mon Dieu' [...]*“² může nám připadat, že přes hranice svého světa hodnotí Fuksův geniální text, ne Faciův literárně pochybný spis.

Knížka o jedech, půjčená z knihovny pana Wu-i-šeng wej-čeho za účelem, který čtenář může jen uhadovat, je anonymní; není sděleno jméno autora, ani název a pojmenování *knížka o jedech* je jen pomocné.³ Text, o němž čteme, pravděpodobně mimo Fuksovu texturu vůbec neexistuje – stejně jako Faciův traktát. Text o zrcadlech si však umíme představit jako soběstačný a v sebe uzavřený celek s jasným základním smyslem a účelem. Na rozdíl od *knížky o jedech*, ačkoli její hmotná podoba je několikrát zdůrazněna: vévodkyně bere do ruky „*knížku v dost všedním plátně v rudočerné barvě s několika temnými ovály, které mohly připomínat krovku hřbitovního brouka*.“⁴ A ačkoli čtené se jí zdá „*úchvatné jako nejvznešenější chorál*.“⁵ To však čtenář nemá možnost posoudit: oproti textu o zrcadlech jsou citovány jen kusé úryvky (v páté kapitole, na stranách 100-104). Poučení (přírodovědné?) o druzích lesů a stromů přechází v pojednání (uměnovědné?) o malířských dílech s lesní tematikou, sklouzává k lesním plodům, houbám (čteme citát z odborného atlasu?). Po houbách jedovatých pak (v básnivě filosofickém pojednání?)

¹ Není třeba zkoumat, nakolik se L. Fuks odchýlil od skutečnosti, jak to v souvislosti s jeho (Faciovým) textem činí Jan Lukavec (*Zneklidňující svět zrcadel*. Praha, Malvern 2010, vydání 1., s. 170). Pokud údaj o barvě vesmíru má ve Fuksově románu vědecký význam, pak je to ve spojení s předvídanými teoriemi a vynálezy, které se na konci 19. stol. takovému Faciovi jevily jako utopie, nesmysl či rouhání; ve 20. století jsou pak reálnými objevy či změřitelnými a spočitatelnými vlastnostmi. A můžeme je uvést do souvislosti s postavou vévodkyně, která vědecký pokrok vítá a obdivuje, ale zároveň se ho intuitivně (a správně) obává.

² Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 452.

³ Nazývá ji tak Dana Slabochová ve studii *K autorské strategii mezitextového navazování na antickou literaturu aneb "císařští" prozaikové ve Fuksově "k. c." románu*. Listy filologické CXVII, 1994, s. 292–304.

⁴ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 91.

⁵ Tamtéž, s. 101.

přistupuje k člověku a jeho mentalitě, mění se ve výklad o jedech, jejich účincích na lidský organismus (necítí pisatel poněkud zvrácené potěšení?), posléze v popis jejich odborné přípravy (nahlížíme do příručky pro lékárníky?), aby se spisování v závěru opět vrátilo k přírodnímu malířství, k selankám oblíbeným v *biedermeieru*.

„Pohleďte, četla vévodkyně, co všechno pod nimi roste. Pohleďte na traviska a listí pod starým stromem na Nedělním ránu Ludwiga Huga Beckera, nevidíte poutníka o torně a holi, jak tam přespál a teď vstává, aby se odebral do vesnického kostelíka na mši?“ [...]

Pak se z mechů, trav a spadlého jehličí začaly vyklubávat houby. [...]

Pak se vynořil rod lupenatých hub a slova Amanítea a pod ním muchomůrka citrónová, muchomůrka hlízovitá čili zelená a další a náhle bylo psáno: „Zelená obsahuje 13 druhů jedů. Jedy těchto hub se dělí ve dvě skupiny: v phallotoxiny a anatoxiny.“ A pak se z těchto hub a jedů začal vynořovat člověk... [...]

„Život člověka je sen, tanec, hra, kouř, dech, tráva...“ a to už nebyly krásné lesy, lesy pohádkové, slunné, teplé a vonící, to už nebyly obrazy Lessingovy a Schwindovy..., to už vévodkyně četla o první skupině jedů [...]. „Požití jedu,“ četla, „není osm až dvanáct hodin patrné. S člověkem se neděje nic. Člověk může být klidný. Může chodit, mluvit, psát i jíst, pít, ba i spát a může jet v kočáře, ba dokonce i na jezdeckém koni, auf einem Reitpferde... a může i zpívat. Třeba O sole mio a drnkat na loutnu. A pak zemře. Umírá však až po této době, když jsou napadena játra, ledviny a orgány jiné.“¹

Tematika se proměňuje v podivných, překvapivých (až absurdních) návaznostech. Je-li skutečně citováno, nelze snadno určit pramen (snadno prokazatelné jsou citáty z Plauta, Pascala či Goetha). Text působí dojmem montáže z nesourodých úryvků, svébytnost takového textu lze připustit jen těžko. Styl poslední části zde ocitované pasáže lze považovat za aluzi na styl Faciův – odkazuje tedy k L. Fuksovi. Pisatel míchá literární styly a střídá slohové útvary, bez přechodu a samovolně sklouzává z popisu do spontánního vyprávění, mluva je někde strojená ve snaze o literární i odbornou serióznost, jinde výstřední, nesouvislá a smělá. Co je předloženo – směsice textů pestrá jako líčený svět – zůstává Fuksovým rébusem pro čtenáře. Může se pokusit poskládat jediný význam – například tento: co se jeví a je zobrazováno jako krásné a idylické, může obsahovat smrtelné nebezpečí a úklady; především je připravuje člověk člověku. Do textu jsou vloženy (na první pohled bez souvislosti a neústrojně, jako by pocházely z jiných textů) věty vypovídající o lidském charakteru, které takový význam spoluvytvářejí: *„Wenn der Hass so tief ist, dass er selbst das Mitleid ausrottet, ist teuflisch...“*, *je-li nenávisť tak*

¹ Tamtéž, s. 102–103.

hluboká... je ďábelská. “¹ Také vyjádření, které nezapře svůj původ v jakémsi textu právě objevené a moderní psychoanalýzy, prozrazujíc tak možnou dobu vzniku *knížky o jedech*: „*Sieh zu, aus welche Schicht deines Ich du jeweils sprichst und handelst.*“² Patří k nim také poměrně snadno identifikovatelné citáty, respektive útržky citátů. *Homo homini lupus*³ – *člověk člověku vlkem* je částí repliky pronesené postavou kupce ve čtvrtém výstupu druhého jednání v *Komedii oslovské (Asinaria)*, kolem 212 př. Kr.) Tita Maccia Plauta (254 př. Kr.–184 př. Kr.). Vyjmutím z kontextu se značně změnil smysl původního Plautova textu „*Lupus est homo homini, non homo, quom qualis sit, non novit.*“⁴ V překladu Vladimíra Businského: „*Vlkem je člověk člověku, ne člověkem, a nikdo nepozná, co se v něm ukrývá.*“⁵ Výrok literární postavy se stal běžně užívaným rčením – až do současnosti putuje především jako součást různých textů; připomenu jen několik klasických literárních. Opozici nalézá v Senecově (4 př. Kr.–65) „*Homo, sacra res homini [...]*“, vepsaném do jednoho z dopisů mladšímu příteli Luciliovi Iuniorovi.⁶ Listy psané v posledních letech Senecova života mají formálně jediného adresáta, ale výklad etiky a praktických zásad stoické nauky je určen veřejnosti. Obě protikladná tvrzení o podstatě lidské povahy posléze spojuje Thomas Hobbes (1588–1679) v prologu (*Epistola dedicatoria*) pojednání *O občanu (Elementa philosophica de cive)*, 1642): „*Profecto*

¹ Tamtéž, s. 103. Překlad druhé věty souvětí (L. S.): ..., že dokonce vyplení soucit, ...

² Tamtéž, s. 103. *Pohled, z které vrstvy svého Já právě teď promlouváš a jednáš.* (Překlad L. S.)

³ Tamtéž, s. 102.

⁴ Plaute: *Comédies I, Amphitruo – Asinaria – Aulularia*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout; dixième tirage par J. C. Dumont, Paris, Les Belles Lettres 1996, p. 113, v. 495.

Viz též PLAUTUS, Titus Maccius. *Asinaria: the one about the asses* [online]. Madison: University of Wisconsin Press, ©2006. Wisconsin studies in classics [cit. 2012-06-02]. (Elektronická kniha ve zdrojích Národní knihovny.) Dostupné z: <<http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10223905>>.

⁵ Plautus: *Amfitryon a jiné komedie*. Překlad Vladimír Businský, Praha, Svoboda 1978, s. 388. Význam výroku je v podstatě takovýto: Dokud člověk druhé ho člověka nepozná (neodhalí, co se v něm skrývá), pokládá ho za nebezpečného, tedy za vlka. Tento význam postihuje lépe francouzský překlad než český: „*Quand ne le connaît pas, l'homme n'est pas un homme, mais un loup pour l'homme.*“ (Bibliografický údaj v pozn. 1.)

⁶ Latinlibrary@mac.com: The Classics Page. SENECA, Lucius Annaeus. *Epistularum moralium ad Lucilium liber quartus decimus et quintus decimus*: Liber XV, Epistula XCV /33 [online]. [cit. 2012-06-01]. Dostupné z: <http://www.thelatinlibrary.com/sen/seneca.ep14-15.shtml>

Výrok je zasazen do tohoto kontextu: „*Homo, sacra res homini, iam per lusum ac iocum occiditur et quem erudiri ad inferenda accipiendaeque vulnera nefas erat, is iam nudus inermisque producitur satisque spectaculi ex homine mors est.*“ — „*Člověk, pro druhého člověka věc posvátná, je zabíjen pro zábavu a potěšení a ten, jež cvičit v uštěďřování a přijímání ran bylo považováno za hanebné, je nyní vyváděn do arény nahý a bezbranný a diváky uspokojí podívaná na smrt člověka.*“ (Seneca: *Další listy Luciliovi*. Překlad Václav Bahník. Praha, Svoboda 1984, *Pětadevadesátý list*, s. 204. Zvýraznění L. S.)

utrumque vere dictum est, Homo homini deus, & Homo homini lupus. Illud si concives inter se. Hoc, si civitates comparemus."¹ Plautův výrok v *knížce o jedech* je těsně, bez přechodu spojen s dalším hodnocením lidského charakteru. **Mensch ist kein Engel**² – *člověk není anděl* jsou slova matematika, fyzika, teologa, filosofa a spisovatele Blaise Pascala (1623–1662). Dříve libertin těšící se z vědecké slávy a postavení mezi největšími duchy doby, posléze hluboce věřící muž, odříkající se světské marnosti,³ se v textech fragmentech psaných eliptickým, naléhavým a strhujícím stylem snaží s upřímností až brutální (i vůči sobě) rozkrýt a uchopit rozporuplnou podstatu člověka jako nedokonalé a často zlovolné bytosti a zároveň nicotného *stébla, ubohé třtiny*; přesto však bytosti vznešené, neboť je *třtinou myslící*, vědomou si své smrtelnosti. Z *Myšlenek* (*Pensées*, 1670), z této apologie křesťanského náboženství, z tohoto odvratu od vnějších věcí k sebepoznání a výrazu lásky, soucitu k bližnímu – knihu ze střepeň úvah udělali až přátelé z Port-Royalu – je vzat útržek textu čtený v knize o jedech. Byl vyňat z tohoto kontextu: „*L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête.*“⁴ Další přímo navazující tvrzení (může se zdát pokračováním slov Pascalových, ale v *Myšlenkách* ho nenajdeme) je výrok o prchavosti, křehkosti a nestabilitě lidského života: „*„Das Menschliche Leben ist ein Traum, Tanz, Spiel, Rauch, Hauch, Gras... život člověka je sen, tanec, hra, kouř, dech, tráva...“ [...]*“⁵ Jedná-li se o citát (či opět dílek cizího textu či nedokončenou citaci) a nepodaří-li se odhalit jeho zdroj (jak je tomu v této práci), nabízí se interpretovi možnost aluze na text hry španělského barokního dramatika Pedra Calderóna de la Barca (1600–1681) *Život je sen* (1635). Verše, k nimž je odkazováno, vyjadřují nejen neschopnost postavy, jež je pronáší, rozlišovat sen od

¹ *Epistola dedicatoria*. HOBBS, Thomas. *Elementa philosophica de cive* [online]. Tatyane Estrela. J. J. Flick Edition, 1782, p. VI [cit. 2012-06-01]. On openlibrary.org.

Dostupné z: <http://archive.org/stream/elementaphiloso00hobbgoog#page/n12/mode/2up>

„Vskutku pravdivé je obojí rčení: ‚člověk člověku bohem‘ i ‚člověk člověku vlkem‘. První platí, srovnáváme-li navzájem spoluobčany, druhé, srovnáváme-li státy [...].“ (Hobbes, Thomas: *Výbor z díla*. Překlad Vojtěch Balík, editor Milan Sobotka. Praha, Svoboda 1988, *O občanu*, s. 119. Zvýraznění L. S.)

² Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 102.

³ – otřesen zázračným uzdravením sedmileté neteře Marguerite (na zhoubný oční nádor jí byl přiložen svatý ostatek) –

⁴ PASCAL, Blaise. *Pensées*: Section VI. *Les philosophes*, p. 81/358 [online]. Léon Brunschvicg. Paris, 1897 [cit. 2012-06-04] Dostupné z: http://www.samizdat.qc.ca/arts/lit/Pascal/Pensees_brunschvicg.pdf

„Člověk není ani anděl, ani zvíře, a je osudné, že z toho, kdo chce být andělem, stává se zvíře.“ (Překlad L. S.)

⁵ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 103. (Zvýraznění L. S.)

skutečnosti. Sigismundo, následník trůnu, vězněný vlastním otcem, ovlivněn nápojem (drogou, jedem) – také tyto vnější okolnosti odpovídají knížce o jedgech – toto přijímá jako fakt. Zachycují (jako výrok v knížce čtené vévodkyní) i nicotnost, neudržitelnost, snadnou pomíjivost existence: „*¿Qué es la vida? Un frenesí./ ¿Qué es la vida? Una ilusión,/ una sombra, una ficción,/ y el mayor bien es pequeño:/ que toda la vida es sueño,/ y los sueños, sueños son.*“¹ Závěrečné „*Wo viel Licht ist, ist starker Schatten...*, kde je mnoho světla, je silný stín...“² je věta pronesená titulní postavou v prvním aktu dramatu Johanna Wolfganga Goetha (1749–1832) *Götz z Berlichingen se železnou rukou* (1771).³ Přesazena do Fuksova textu, poukazuje na temné stránky lidské povahy, které s těmi světlými a obdivuhodnými jsou rubem a lícem jedné mince. Obsah podivné *knížky o jedgech* je vyjeven na pouhých třech stránkách. Vypravěč předkládá čtenáři velmi nekoherentní text. Vévodkyni „nahlíží přes rameno“, parafrázuje stránky, které čtenářka prochází, vybírá, co v různých jazycích ocituje: značně vytržené z čteného kontextu. Předvedená část *knížky o jedgech* se tváří jako intertext vložený do textury Fuksova románu. V tomto intertextu je dále hojně citováno – vytváří se efekt vrstvené intertextuality. Lze předpokládat, že rozpoznané citáty i výše zmíněné výroky o člověku jsou úryvky z autonomně existujících textů; upozorňují na sebe jazykově: latinou a především němčinou. Tyto citované partie – na jednom místě v textu tvoří shluk nedokončených citací – patří k sobě tematicky. Vytvářejí samostatnou významovou vrstvu zřejmě fiktivního textu *knížky o jedgech*. Jsou vkomponovány do pasáží, které pojednávají o jedovatých látkách – přírodních i chemicky vyrobených – a podrobně popisujících jejich účinky na lidský organismus. Vyjadřují vlastnosti lidského charakteru a lidské podstaty, poukazují na lidské jednání, upozorňují na temné stránky lidské bytosti, na rozpor mezi vnějškem a nitrem (jsou také předeslány sjednocujícím výrazem *člověk*). Ve Fuksově textuře doplňují tedy tematickou linii člověk a travičství. Tím je popsáno jejich zapojení

¹ Calderón de la Barca, Pedro: *La vida es sueño*. Madrid, Cátedra 1998, pág. 165. — „*Co je život? – Přelud. Klam./ Co je život? Závan vánku,/ stín světýlka na kahánku./ Vše velké je malé jen./ Dnes už vím: život je sen,/ sen je i vír vidin v spánku.*“ Calderón de la Barca, Pedro: *Život je sen, Lékař své cti*. Překlad Vladimír Mikeš. Praha, Artur 2008, s. 82.

² Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 104. (Zvýraznění L. S.)

³ GOETHE, Johann Wolfgang. *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* [online]. Weimar: Hermann Böhlau, 1889, s. 28 [cit. 2012-06-06].

Dostupné z: http://de.wikisource.org/wiki/G%C3%B6tz_von_Berlichingen_mit_der_eisernen_Hand

do širšího kontextu, ale i funkce. Nepotřebují nejtěsnější textové okolí, jehož by byly plně integrovanou součástí významově i syntakticky; to chybí (resp. neexistuje). Také nutně nevyžadují odklánět se do textů, z nichž pocházejí, a porovnávat významy, hledat odlišnosti kontextového zapojení. To učiní čtenář ze zvědavosti a interpret pro pořádek. Doloží, že existují jinde a potvrdí intertextualitu analyzovaného textu. Zjistí, že pocházejí z textů různých literárních druhů a žánrů (filosofická, analytická próza, veršované drama), z textů, které hodnotí člověka málo optimisticky, někdy trpce a též odkrývají jeho rozporuplnost a sklon k úkladnosti. *Knížka o jedech* nabízí i další způsob přístupu: motivický princip, který je ve výstavbě Fuksových textů zásadní. Každý zapojený motiv může jako aluze odkazovat jinam do textury románu: např. k malířství a Danielu Diezlerovi (vyznává jiný styl než zde obdivovaný romantický a realistický), k jedům a smrti otravou, jimiž se zaobírá vévodkyně, i k jejímu (již v dětství probuzenému) zájmu o chemii – třeba v souvislosti s Pummelovou magickou produkcí nebo s plánem provozovat lékárnu.

Text *knížky o jedech* i pojednání o zrcadlech byly napsány pro potřeby Fuksovy textury – mají svou knižní hmotnou existenci jen ve fikčním světě, nelze je mít v knihovně v samostatné podobě. Jsou svého druhu obdobou malého fikčního světa – uvedené pasáže jsou vše, co z nich existuje. Ač jsou jako skutečné citáty označeny uvozovkami, v pravém slova smyslu nejde o citace, ale o pseudocitace. Označit je jako intertexty je sporné.

S citacemi z antické literatury obsahově souvisí úryvek převzatý v doslovném znění; je označen graficky jako citace a uvozen zmínkou, že Sophia nahlíží do nějakého textu. Informace o jeho knižním vzhledu tentokrát chybí. Ani jména autora a titulu se čtenář nedočká – nejsou mu k dispozici žádné paratextové údaje. Dešifrování je pro něho úkolem, pro znalce světové literatury splnitelným. I ze tří krátkých úryvků lze poznat známé líčení Petroniovy poslední večeře v románu **Henryka Sienkiewicze** (1846–1916) *Quo vadis*

(1896).¹ Zvoleny jsou však pasáže nezachycující příběh, jen působivou osobu Petroniovu a jedinou scénérii: přípravu hostiny podle nejvybranějších dobových zvyklostí, na jejímž luxusu, dokonalosti a kouzlu si nechal pořadatel zvláště záležet, neboť byla hostinou jeho rozloučení a smrti:

[...] ještě na mžik nahlédla do poznámky o posledních chvílích arbitra elegantiarum Petronia, „... nádherný, vystrojený, podoben bohům, zašel do triklinia podívat se znaleckým okem na přípravy, odkud pak šel do zahrad, kde pacholata a mladé Řekyně vily k večerní hostině růžové věnce...“, [...] a četla dále:

„Pacholata kladla ve dveřích triklina hostům na hlavy růžové věnce a upozorňovala je, jak to přikazoval zvyk, aby překročili práh pravou nohou. V sále bylo cítit slabou vůni fialek. V různobarevných alexandrijských sklech hořela světla. U lavic stála řecká děvčátka, která měla skrápět chodidla hostů voňavkami. U stěn čekali na znamení svého sbormistra loutnísté a athénští zpěváci.“²

Nemůže-li čtenář uplatnit svou zkušenost, nedokáže text identifikovat, neboť nemá k dispozici žádné nápadné aluze: knihu nezmiňuje Luis, když bilancuje Sophiinu četbu, vévodkyně ji neuvádí mezi tituly doporučovanými komorné k povznesení úrovně, není jmenována jako součást regálu přírůstků či příruční knihovny, přestože reálně vyšla v roce 1896 (děj *Vévodkyně a kuchařky* je situován do roku 1897-1898). Ze stylu citovaných pasáží je pouze zřejmé, že nejde o Tacita, jehož historické vyprávění tíhne k přesnému, ale stručnému vyličení chronologického sledu dějinných událostí a jejich (často hrůzné) podstaty, k vykreslení názorného, hutného a komplexního portrétu historické osobnosti, aniž by autor poskytl široké a beletrizované líčení okolností. Navíc Sophia, když se o Petroniovi zmiňuje před bratrancem Czikem (nemůže se zbavit pocitu, že strýcova slavnostní recepce za účast špiček společnosti je jeho Petroniovou hostinou na rozloučenou), vyřkne jméno Gaius Petronius, zatímco Tacitus užívá praenomen Titus.

¹ Identifikovat tuto pasáž jako Hostinu u Trimalchiona (Pytlík, Radko: *K interpretaci literárního díla ze současnosti. Nad románem Ladislava Fuksa Vévodkyně a kuchařka*. ČL 32, 1984, s. 347) je špatný odhad bez ověření. V *Satyrikonu* i v *Quo vadis* jde sice o scénu rozmařilého kulinářství, ale zbohatlý otrok Trimalchio není schopen poskytnout více než jeho silně vulgární a neoduševnělou formu. Nedomnívám se ani, že se L. Fuks inspiroval kulinářskými partiemi Petroniova díla (viz Slabochová, Dana: *K autorské strategii mezitextového navazování na antickou literaturu aneb "císařští" prozaikové ve Fuksově "k. c." románu. Listy filologické CXVII*, 1994, s. 299). Slova H. Sienkiewicze, jimiž komentuje Hostinu Petroniovu, platí totiž i pro hostiny Sophiiny: „*Tabule se skvěla přepychem, ale přitom to byl přepych, který neoslňoval, nebyl nikomu na obtíž [...]*.“ (Sienkiewicz, Henrik: *Quo vadis*. Překlad E. Sojka. Praha, Odeon 1969, s. 449.)

² Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 160–161.

Sienkiewiczův historický román a Tacitovy anály vstupují do fikčního světa Fuksova jako Sophiina četba a studijní materiál. Motivy, které je spojují – motiv Petronia a jeho smrti, motiv poslední hostiny – nabývají zvláštního významu pro hlavní postavu i pro vyprávění samotné. Význam Petroniova skonu (i s věrnou Eunike) není jen elegantní, estetické, vyzývavé a stoické gesto. Sophia, čtenářka Sienkiewiczova románu, by jeho smysl jistě nevyjádřila jinými než autorovými slovy: „[...] *hosté, dívající se na ta dvě bílá těla, podobná krásným sochám, pochopili dobře, že s nimi hyne to jediné, co ještě zůstalo jejich světu: jeho poezie a krása*“.¹ Všechny hostiny, které tvoří uzlové body vyprávění ve *Vévodkyni a kuchařce*, jsou rovněž hostinami na rozloučenou. Též ta poslední, aspernská, která zároveň otevírá hotel-muzeu a Spectaculum s fascinujícím modelem koloběhu světů a lidských životů – Sophiino materiální i umělecké dílo, alespoň trochu petroniovské poselství příštím generacím. — Tolik o textech, které jsou ve fikčním světě Sophiinou četbou.

Zachová-li (v souladu s G. Genettem) postup od zjevného ke skrytému, musím na tomto místě zmínit text, který ve Fuksově textuře existuje ve vysokém stupni utajení a je do ní zapojen zvláštním způsobem. Jde o *Tao te-ťing*, knihu *O tao a ctnosti*, základní text čínské filosofické školy taoismu, podle tradice dílo mudrce **Lao-c'** (archiváře u dvora dynastie Čou, žijícího dle starověkých údajů mezi léty 570-490 př. n. l. př. Kr.). Aluze jsou nabídnuty, ale nenápadné. Slova Tao jsou vložena do úst čínskému moudrému pánu Wu-i-šeng-wej-čemu (jeho původ tedy směřuje k čínské vzdělanosti), překlad jeho jména je několikrát zdůrazněn a znamená (jak tvrdí postava sama) *ten, kdo nic nedělá kvůli životu*; a to je zcela v souladu s uvedenou filosofií. Podobně jako myšlenka čínského pána, která zároveň k *Tao te-ťing* odkazuje:

„Je však na světě několik knih, které jsou tak všeobsáhlé, že žádné jiné, ať sebelepší, se jim nemohou rovnat. A jestliže se pak vyskytne člověk, kterému stačí v životě číst jen jedinou z těchto knih, má otevřenu bránu k pravé moudrosti, byť byl nevzdělán [...]

¹ Sienkiewicz, Henryk. *Quo vadis*. Překlad Erich Sojka. Praha, Nakl. Josefa Šimona 1994, s. 522.

Neznamená to však, že cesta k pravé moudrosti, bohatství a životu je cesta četby jedné knihy. Tak tomu není. Zvyšovat nadměrně svůj život znamená zhoubu. Podrobovat mysl vášni znamená zvůli, a to mohou probouzet i knihy. Proto je lépe číst jich méně než více. ^{“1} (Knihy 55/16–17)

Za aluzi lze považovat připomínku vypravěče, že návštěvníci salónu pana Wu-i-šenga často nechápou smysl, cituje-li z čínských mudrců;² také vévodkynin slib umístit v muzeu mezi jinými moudrostmi i citáty čínské.³ Jedenkrát autor nechá zaznít jméno tvůrce taoismu a jeden z jeho výroků, a to v situaci zcela nefilosofické – v hovoru o rýžovém dezertu Pa-pao-fan. Přenesen náhodně z oblasti filosofické do „kuchyňské“, nabývá humorného významu a osvědčuje svou univerzálnost (chová se tedy jako přísloví):

[...] a na rychlou otázku komorné co říkal sladkosti pán čínský, vévodkyně odvětila: „Citoval Lao-c’. Což, jak ona neví, byl básník. Kdo užívá sekyry místo tesaře, jen zřídka kdy vyvázne se zdravou rukou. [...] Ale mám za to, Justino, že tento výrok pán vyslovil nikoli v souvislosti s dezertem, nýbrž když se mluvilo o něčem jiném. ^{“4} (Kap. 74/11–12)

Je také třeba vrátit se k vlastnímu jménu Wu-i-šeng-wej-če. Ono samo je přesně odkazující aluzí (zjevnou však jen poučenému). Věta *wu-wej* znamená činit, aniž činíte, též jednat, aniž jednáte. Wu-wej je existování bez vědomého úsilí či jednání bez ovlivňování přirozeného chodu věcí ve vnějším světě. Wu-wej je koncepce nečinění. Její praktikování vede k dosažení stavu vnitřního klidu, aby mohlo vstoupit Tao („svrchované“); věci jsou pak vykonávány bez vědomého úsilí. Prvá část knihy o Tao – základu a prapůvodu všeho – podává základní poučky v oblasti filosofické, druhá část je jejich aplikací v životě; je tedy také praktickou filosofií, podobně jako stoicismus Marca Aurelia. Citáty z *Tao te-ťing* jsou vkomponovány do Fuksova textu. Jsou důmyslně skryty v promluvě pana Wu-i-šenga, a to především v dialogích s vévodkyní. Zapojení pasáže z *Tao te-ťing* do nového kontextu však může vtisknout čínské moudrosti překvapivý

¹ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 90–91. (Zvýraznění L. S.) Lao-c’: *Tao te-ťing*. Překlad Berta Krebsová 1971. Praha, DharmaGaia 2003, Kapitola 55, s. 149. Nebo LAO-C’: *Tao te-ťing: o tao a ctnosti. 2. díl* [online]. Olga Lomová. Berta Krebsová. Praha: DharmaGaia, 2003 [cit. 2012-06-07]. Dostupné z: <http://www.buchtik.eu/Tao/tao2.htm#nahore>

² Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 85.

³ Tamtéž, s. 747.

⁴ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 366. (Zvýraznění L. S.) Lao-c’: *Tao te-ťing*. Překlad Berta Krebsová 1971. Praha, DharmaGaia 2003, Kapitola 74, s. 196. Nebo LAO-C’: *Tao te-ťing: o tao a ctnosti. 2. díl* [online]. Olga Lomová. Berta Krebsová. Praha: DharmaGaia, 2003 [cit. 2012-06-07]. Dostupné z: <http://www.buchtik.eu/Tao/tao2.htm#nahore>

a zavádějící význam, ale i o něm lze záhy několikanásobně zapochybovat. Vévodkyně žádá čínského pána o zapůjčení publikace látkách působících na organismus. Komentář pana Wu-i-šenga k této věci rázem vyvrací domněnku, že dáma hledá něco ve smyslu *strom života, který neumírá a je věčně zelený* – tedy možná recept na nějaký omlazovací elixír, jak bylo naznačeno:

*„Ve vítězstvích není, paní, nic, co by stálo za oslavu a jásot. [...] Spíš jen prostě vzdát nebi dík, že padl zlosyn. Radovat se z vítězství – /znamená mít potěšení v zabíjení lidí./ Kdo se raduje ze zabíjení lidí,/ nikdy nebude s to uplatnit své cíle ve světě.“*¹(Kap. 31/ 13-16)

Sophia stáčí řeč na Tacita a císaře, kteří bezostyšně zabíjeli, a slova čínského pána snad lze vztáhnout k nim. Avšak domů si vévodkyně ke studiu odnáší zde již zmiňovanou *knížku o jedech*. Wu-i-šengova řeč pak zapojuje vypůjčenou četbu do travičské motivické linie; ta se později ukáže slepou uličkou, do níž byl zaveden mystifikovaný čtenář. V hovoru, který se stočil k moudrosti vládců schopných uskutečňovat ve světě své záměry, cituje čínský pán o jejich ctnostech celou kapitolu z *Tao te t'ing*:

*Jak je možné, že řeky a moře/ mohou kralovat tisícovým údolím ?/Protože se dovedou dokonale sklánět dolů./ Proto mohou být králi tisícových údolí.// Tak i moudrý (vládce):/ aby mohl být nad lidem,/ musí svá slova umět klást pod lid;/ aby mohl být před lidem, musí svou osobu umět klást za lid.// Proto může zůstat nahoře,/ aniž jej lid pociťuje jako tíhu;/proto může zůstat vpředu,/ aniž jej lid pociťuje jako újmu.// Proto jej celý svět s radostí podporuje,/ aniž pociťuje hněv a odpor./ Protože s nikým nesoupeří,/ není na světě nikdo,/ kdo by se odvážil s ním měřit.*²(Kap. 66)

Ze slov čínského pána si nepochybně vévodkyně může vybrat poučení i pro sebe – také ona je „vládkyní“ – velí svému domu a spravuje své panství. S některými pokyny Tao žije Sophia díky svému založení v souladu: *„Zvyšovat nadměrně svůj život znamená zhoubu.*

¹ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 86. (Zvýraznění L. S.) Lao-c': *Tao te-t'ing*. Překlad Berta Krebsová 1971. Praha, DharmaGaia 2003, Kapitola 31, s. 100. Nebo LAO-C': *Tao te-t'ing: o tao a ctnosti. 1. díl* [online]. Olga Lomová. Berta Krebsová. Praha: DharmaGaia, 2003 [cit. 2012-06-07]. Dostupné z: <http://www.buchtik.eu/Tao/tao.htm> Internetové odkazy se dále nebudou opakovat – zůstávají stejné: 1. díl zahrnuje kapitoly 1–37, 2. díl kapitoly 38–81.

² Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 87. Lao-c': *Tao te-t'ing*. Překlad Berta Krebsová 1971. Praha, DharmaGaia 2003, Kapitola 66, s. 177.

*Podrobovat mysl vášni znamená zvůli.*¹ (Kap. 55/16–17) Některá slova z *Tao te t'ing* mohou být skutečnou útěchou, jiná radou a pomocníkem v jednání:

„[...] *Paní, činite dobře, když stále nevnímáte smrt, která není, když stále nevnímáte tyto obřady více, než se sluší z úcty k zesnulému. [...] Nechápat, co je známé, je vada./ Chápat, co není známé, je vrchol.*” (kap. 71/1-2) *Pan Adalbert z Rottersteinu ještě nestanul před rakví?* “ [...]

„Až dojde během pohřbu k tomu, že k vám přistoupí, račte mít na mysli toto: **ve válečné taktice je známé rčení:/ lépe dělat hosta než pána domu,/ raději couvnout o krok než vyrazit o píd.**”
Tomu se říká/ postupovat bez výpadu,/ odrážet bez střetnutí,/ čelit bez nepřátelství,/ svírat zbraň bez úderu.”
Proto:/ zkříží-li se navzájem dvě rovnocenné zbraně,/ vítězí ten, kdo má slitování.”² (Kap. 69, bez veršů 11, 12)

Některé zásady ale činorodá vévodkyně přijmout nemůže, ačkoli prázdnota skutečně může způsobit použitelnost věcí (jak někteří čtenáři znají z Heideggerova textu *Das Ding*, *Věc*).

Stěžujete si paní, co máte vše vykonat a zařídit, jak vám velí vaše záznamy v diáři, [...] nemusíte se proto trudit. Postupným oprošťováním,/ řekl v citrónové vůni orchidejí, dospíváme nakonec k nejednání./ Nejednáme-li, nezůstává nic,/ co by nebylo vykonáno. [...] (s. 504, Kap. 48/5-8)

Usedl pod měděný reliéf „Večeře pod stromem života“ a pravil...

Třicet loukotí spojených v jedno dává kolo,/ leč "nic" mezi nimi tvoří použitelnost vozu.”
Hlína se hněte a tvoří nádoby,/ leč "nic" jejich vnitřku tvoří použitelnost nádob.”

Staví se dům a vysekávají se okna a dveře,/ leč "nic" jeho otvorů tvoří použitelnost domu.”

Tak v tom, co jest, spočívá prospěšnost,/ v tom, co není, spočívá užitečnost.”
*Paní může být klidna, jestliže vše nezařídí, co v diáři má. Nejednala by, a tím by vykonala vše.*³ (Kap. 11/1.6)

Pan Wu-i-šeng filosofii taoismu jen nepřednáší, zřejmě skutečně žije podle taoistického morálního kodexu.

[...] vévodkyně si uvědomila, že její otázka, kam pojedete, zůstala bez odpovědi.

„Jedinou útěchou,“ řekl pak pán, „že do Neukirchenu jet nemohu, jest, že **je možno poznávat svět, aniž vykročíme z domu, a nazírat nebesa, aniž vyhlédneme z okna.** Kdo nemůže cestovat, může činit toto... [..]“⁴

¹ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 91.

Lao-c': *Tao te-t'ing*. Překlad Berta Krebsová 1971. Praha, DharmaGaia 2003, Kapitola 55, s. 149.

² Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 313. (Zvýraznění L. S.)

Lao-c': *Tao te-t'ing*. Překlad Berta Krebsová 1971. Praha, DharmaGaia 2003, Kapitola 71, s. 188; 69, s. 184.

³ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 504–505. (Zvýraz. L. S.)

Lao-c': *Tao te-t'ing*. Překlad Berta Krebsová 1971. Praha, DharmaGaia 2003, Kapitola 48, s. 134; 11, s. 53.

⁴ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 506. (Zvýraznění L. S.)

Lao-c': *Tao te-t'ing*. Překlad Berta Krebsová 1971. Praha, DharmaGaia 2003, Kapitola 47/1– 4, s. 133.

Přesné znění: *Je možno poznávat svět,/ aniž vykročíme ze svého domu./ Je možno nazírat tao nebes,/ aniž vyhlédneme ze svého okna.*

L. Fuks pasáž o kontemplaci a duševním nazírání cituje záměrně nepřesně. V promluvě čínského mudrce nesmí zaznít výraz *Tao*, neboť by příliš prozradil. Projev vévodkynina čínského přítele odhalí ještě jednu bytost, která možná žije podle Tao, v nečinění, neovlivňování běhu vnějšího světa, pohroužena do vlastního vnitřního světa, aniž tak koná vědomě a záměrně. Pan Wu-i-šeng se před aspernskou recepcí obrací k malíři Diezlerovi; pochvalnými slovy, v nichž jsou umně zakomponovány verše z *Tao te t'ing*, oceňuje obraz Barbary, vystihuje též ji samotnou; originální text z kanonické knihy taoismu nejde na první pohled rozeznat.

„Jak podivná a složitá bytost, [...] Pořádat svůj chaos jako tato žena, tlumit svou zář, ztotožňovat se s vlastním prachem (Kap. 4/5-8) jako tato žena, v tom je tajemství stejnosti. Nemůže být povyšována a tedy ani ponížována. Nemůže být ubližována, tudíž ani ubližovat. Protože netouží, nemůže být bohata, a tudíž ani chuda. Není šťastna a tudíž ani nešťastna. Mistře, [...] znát plnost souladu, kterou jste vtělil v toto dílo, značí znát věčnost. Znat věčnost značí plnost souladu vtělit v dílo. Vašemu dílu se klaním.“ (upravená citace z Kap. 55/14–15)¹

Styl běžného vyjadřování čínského pána je přizpůsoben znění starobylého textu: knižní, poněkud archaický a lehce šroubovaný mluvní projev vyvolává dojem, že muž s pověstí mudrce neustále pronáší hlubokomyslné sentence, které mají platnost axiomů. Citované úryvky posilují své mimikry i změnou formy: je jim odebrána veršová podoba. Ladislav Fuks dosahuje tímto způsobem citování zvláštního efektu: Sophia, rozmlouvajíc s panem Wu-i-šengem, zároveň čte kanonický filosofický text; znamená to tedy, že hovor s moudrým člověkem může být jako četba dobré knihy. Jako kdybychom vzali z opačné strany známý Descartesův výrok *Četba dobrých knih je jako hovory s těmi nejpočetnějšími lidmi z minulého století*. Při četbě Fuksova románu platí obojí.

Citace ze známých literárních textů (i pseudocitace) – ať mají ve fikčním světě podobu knížek čtených postavou vévodkyně, či jsou ukryty v řeči postav – jsou zjevné (přiznané) nebo utajené v textuře. Tak je tomu i s množstvím nerozsáhlých či drobných citací. Nevyskytují se v promluvě vypravěče, který je spíše zdrženlivý a svůj projev jimi nezdobí,

¹ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 703. (Zvýraznění L. S.) Lao-c': *Tao te-t'ing*. Překlad Berta Krebsová 1971. Praha, DharmaGaia 2003, Kapitola 4, s. 37; 55, s. 149. Přesné znění: *Znat plnost souladu znamená věčnost./ Znat věčnost znamená osvícenost.*

ale v pásmu postav. Připomenu je, respektujíc stále Genettovu zásadu postupovat od zjevného ke skrytému (ale též od rozsáhlejšího ke kratšímu). K delším citacím patří **Shakespearův sonet** vstupující do fikčního světa jako text jedné z Adalbertových pohlednic strýci. Ačkoli adresát její význam podrobně prozkoumává s cílem dobrat se jeho poselství, dopouští se nepřesnosti, když Sophii určí text jako sonet s vynechanou střední částí. Zatajení faktu, že Adalbertův vzkaz je nepochybně záměrná montáž dvou Shakespearových sonetů (č. 60 a 52), je zřejmě úmyslem. Vzniklý nápadně nesourodý text (vyznačené pasáže v následující citaci) nabývá totiž podstatně jiného smyslu, přizveme-li do kontextu význam sonetů, z nichž je citováno.

60

*Jak vlna za vlnou, jež k břehům v dálce
plyne,
jdou naše minuty vstříc konci – děsný let!
Za ty, jež minuly, se hrnou stále jiné
a všechny řtí se ve věčném spěchu vpřed:
jednou se narodíš a spatříš světlo světa,
lopotně dozráváš – a ani's nedozrál
a už ti hrozí pád, tvou slávu zlomí léta
a Čas ti uloupí vše, co ti kdysi dal.
Čas protkne jako meč kvetoucí snítku mládí
a hlodá na všem, co urodí zemský sad,
i krásy vyhloubí do čela vrásky kradí
a jeho kose nic nemůže odolat.
Jen můj verš odolá – a navzdor zpívá dál
pro věky budoucí na tebe chválu chval.*

52

*A tak jsem jako ten bohatec, který má
klíč k sladké pokladně, v níž skrývá svoje
skvosty
a který přesto ji jen zřídka otvírá,
nechtěje otupit hrot vzácné blaženosti.
Vždyť pouze proto jsou svátky tak vzácné
dny,
že jsou jen pořádku po roce rozloženy
a že jsou vsazeny jak drahé démanty
do řady kamenů daleko menší ceny.
A tak je pro mne čas, v němž jste vy,
drahou skříní,
truhlicí na oděv, jež v sobě vězní šat
pro zvláštní okamžik zvláštního dobrodiní,
kdy mi zas ukáže svůj poklad nad poklad.
**Ach, vaše cena je důvodem pro člověka
K jásání, když vás má, k doufání, když vás
čeká.***

Ve světle významu zde ocitovaných sonetů¹ se Adalbertův vzkaz nemůže jevit jako krutá připomínka marnosti života a blížící se smrti učiněná starému člověku a závěr jako zlá ironie. Sonet 52 je vyznáním úcty k vážené bytosti a sonet 60 sám o sobě není ničím jiným než aureliovským mementem rychlé pomíjivosti a konečnosti lidského bytí. Nepotřebuje kníže svým výkladem potvrdit (nejen sobě) zlomyslnost a špatnost toho *Šurka*, toho

¹ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 118. Citováno z: Shakespeare, William: *Sonety*. Překlad Jan Vladislav. Praha, Československý spisovatel – Klub přátel poezie 1969, s. 58 – Sonet 52, s. 66 – Sonet 60. (Zvýraznění L. S.)

Lůmela, protože si (jako šlechtic oddaný rakouskému trůnu) nemůže dovolit přehodnotit své jednání vůči vlastnímu synovci a těžko může připustit, že Adalbertova textová montáž může být spíše krokem ke smíření, žádostí o pochopení a oprávněnou výčitkou? K těmto úvahám čtenář dospěje, dospěje-li k potřebě dohledat v Shakespearových sonetech onu chybějící středovou pasáž, na niž je upozorněno.

„Kdo prý po hanebných či špatných věcech nikdy v životě ani nezatoužil, ani se jich nedotkl, není rozvážený, neboť není pak nic, co by byl přemohl a osvědčil se tak řádným.“¹

Text jiné Adalbertovy pohlednice, parafrázovaný knížetem (jde ale vlastně o přesnou citaci) a ohodnocený jako nestoudnost, kterou *Šurkovi* radí jeho kumpán, neprovází údaj o autorovi. Adalbertovým zdrojem je **Antifón**, řecký sofista z 5. stol. př. Kr., teoretik výchovy a práva. A význam tohoto vzkazu? Lze ho číst jako výtku strýci, že druhého soudí přísně a nekompromisně podle zásad konvenční morálky, z nichž nikdy nevybočil. Jeho zásady pak nejsou předností. Ještě jeden pozdrav posílá Adalbert bratrovi své matky: **„Všichni zlí lidé pijí vodu.“²** Sdělení na předešlých literárních pohlednicích byla vytvořena z literárních textů – je to náповědou, že i tady je odněkud citováno. Čtenář nepochybuje, že jde o vzkaz s podtextem. Zdá se, že interpretace je jednoznačným poselstvím, dosti drsným, spojíme-li ji s osobou adresáta: jsi zlý asketa. Zapojíme-li kontext, získává věta (obdobně jako v případě Shakespearova sonetu) jiný význam. Je jedním veršem žertovné a odvážné pijácké písně z přelomu 18. a 19. století:

Chanson morale, Morální píseň Louis-Philippa, hraběte de Ségur (1753–1830):

*Quand Dieu noya le genre humain
Il sauva Noé du naufrage
Et dit, en lui donnant du vin:
Voilà ce que doit boire un sage*

¹ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 47. (Zvýraznění L. S.) K tomu viz Graeser, Andreas: *Řecká filosofie klasického období*. Praha, Oikoymenth 2000, vydání 1., stran 445, s. 87. Také KRATOCHVÍL, Zdeněk. Antifón Sofista. *Fysis.cz* [online]. 22. 5. 2012 [cit. 2012-06-07]. Dostupné z: <http://fysis.cz/presokratici/87/bcz.htm#B 59>

² Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 350. Výrok je zopakován i v němčině: „*Alle bösen Menschen sind Wassetrinker*.“ (s. 209)

*Buvons-en donc jusqu' au tombeau
Car d' après l' arrêt d' un tel juge
Tous les méchants sont buveurs d' eau
C' est bien prouvé par le Déluge.*¹

Pečlivost, s níž kníže prozkoumal Adalbertovu pohlednici se Shakespearovým sonetem, je čtenáři náповědou (ve Fuksových textech nic není nezáměrné), že tak učinil i nyní a že kontext zná – jeho výklad tedy odpovídá jednou zvolenému a pevnému stanovisku. Také u těchto textů (vzkazů strýci) je zdůrazněna materiální podoba, jaká je jim dána ve Fuksově textu. Význam textové zprávy doplňuje i výjev na pohlednici (hrobka papeže Cornelia, mučedníka za císaře Decia), interpretovaný knížetem jako další sdělení, text: „*Co se týče [...] obrázku, snad se chtěl tou hrobkou ze starého Říma ztotožnit se světcem a ze mě dělat toho pronásledovatele. Ale hlavně si dělat blázny.*“²

Adalbert cituje i na pohlednici pro svou sestřenici – tentokrát nikoli ze Shakespearových sonetů jako pro svého strýce. Posloužil mu text německého lyrického básníka a žurnalisty Matthiase Claudia (1740-1815), patřící mezi oblíbené citáty slavných: „*Die Wahrheit richtet sich nicht nach uns, sondern wir müssen uns nach ihr richten*“.³ Pochází z dílka *An meinen Sohn Johannes* (vydaného roku 1799),⁴ jež je odkazem a láskyplným a citlivým poučením od moudrého muže a otce. Druhý citát „*Vieles wünscht sich der Mensch, und doch bedarf er nur wenig*“⁵ je vzat z díla téhož období – z roku 1797: z Goethova idylického eposu o devíti zpěvech (nesoucích v názvu jména devíti antických Múz)

¹ Ségur, Louis-Philippe, comte de: Chanson morale. In: Contes, fables, chansons et vers. Paris, Buisson, 1801, s. 223. (Zvýraznění L. S.) „*Když Bůh zaplavil lidské pokolení/ Spasil Noa před utopením/ A pravil podáváje mu vína/ Tady máš co musí pít poslušný/ Nuže pijme ho až ku hrobu/ Neboť podle vůle takového soudce/ Všichni zlí lidé jsou pijáci vody/ Jak dobře dokládá nám Potopa.*“ (Překlad a zvýraznění L. S.)

Louis-Philippe de Ségur (1753-1830) byl francouzský liberální aristokrat, diplomat, důstojník Americké revoluce, historik, básník, ale též písničkář a „goguettier“ – účastník veselých písňových dýchánek. Viz např. <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/louis-philippe-de-segur?fauteuil=22&election=28-01-1803%7CFiche>

² Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 118.

³ Tamtéž s. 574. Česky ve Fuksově textu: pravda se neřídí podle nás, nýbrž my se musíme řídit podle ní

⁴ CLAUDIUS, Matthias: *An meinen Sohn Johannes*. In: *Der Wandsbecker Bote*. Frankfurt am Main, Insel-Verlag 1965, s. 77–80, citace s. 78.

⁵ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 574. Česky ve Fuksově textu: *mnohé si člověk přeje, a přece potřebuje jen málo*

Herrmann und Dorothea (1797). Je třináctým veršem pátého zpěvu Polyhymnia – Der Weltbürger.¹ Oba citáty, zcela vytržené ze svých kontextů, vytvářejí s obrázkem na pohlednici (zpodobujícím nuzný lidský příbytek, chudou chýši) a bratrancovým přípisem díky za odkázání vídeňského domu, který Sophia vyňala z dědicví po strýci, komplexní text nového významu. Vévodkyně se však u lístku pozdrží jen natolik, aby sama pro sebe prostě uzavřela, že bratrancovým zvykem je posílat pohlednice s rozmanitými citáty. Sophia se nepouští do interpretace (na rozdíl od starého knížete). Pokud tak učiní čtenář, zjistí, že Adalbertova pohlednice – vzkaz sečtělého muže – je sice intelektuální hrou, ale nijak matoucí (leda vůči dědičce, která projevila upřímný cit i velkorysost, by se mohla jevit jako poněkud neomalené poděkování). Pravda, že jedinec ke svému žití mnoho nepotřebuje, není převratnou či neobvyklou myšlenkou. Kdyby se Sophia coby vzdělaná čtenářka zamýšlela nad zdrojem citátů, doplnila by k větě Goethově ještě verš následující, který s ní bývá citován (jak vědí ti, kdo se s oblibou probírají výroky slavných): „*Denn die Tage sind kurz, und beschränkt der Sterblichen Schicksal*“.² Je to myšlenka, jež se Sophii neustále honí hlavou a s níž se snaží vyrovnat. Čtenář Fuksova textu však může nad Adalbertovou pohlednicí uvažovat i jinak: moudré myšlenky byly napsány v teplém a klidném zázemí útulných pracoven literátů a žitá pravda tohoto nuzného stavení je od uměleckého zpodobení odtržena; i od role obrázku jako pouhé ilustrace textového významu. Obdobný moment se ve světě Fuksova románu opakuje. Vévodkyně ve svém hotelu-muzeu vystaví Diezlerův portrét nuzné Barbary, pološílené ženy s pohnutým osudem. Umělecké zobrazení chudoby a lidského trápení, jehož estetizace je dovršena zlatým nákladným rámem, není než zrcadlem jevového, vnějškovosti. Sophii nebude dáno autenticky žít strastnou skutečnost bídnych, jakkoli po tom vévodkyně touží a hodlá o to bizarně a marně usilovat v převleku za žebračku. Název této malbě však dává náležitý:

¹ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Herrmann und Dorothea: Polyhymnia. Der Weltbürger* [online]. první vydání 1798. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996, s. 1-76, verš 13 [cit. 2013-11-23]. ISBN 3-15-000055-6.

Dostupné z: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3634/6>

² Tamtéž, verš 14.

Neboť dny jsou krátké a omezený osud smrtelníků. (Překlad L. S.)

Svědomy. Apel na tuto lidskou vnitřní instanci je jednou z užitečných věcí, kterou činit může a kterou cítí jako povinnost šlechtičny – šlechtného člověka.

Zapojené citace mají původ v textech žánrově odlišných. Kníže, obávaje se o správnost své závěti, hledá pravidla jejího sepsání v *jakési knížečce* právních předpisů (opět je předložen paratextový údaj), vydané zřejmě pro informování veřejnosti.

„Zde čtu [...]: Kdo odkazuje ústně, musí poslední vůli svoji vážně a opravdově prohlásiti před třemi schopnými svědky. Před svědky, kteří jsou zároveň...,“ chmurně se zasmál, „v závorce je napsáno současně..., nepřipadá vám to trochu hloupé?... Tedy před svědky, kteří jsou přítomni. Odporučuje se důtklivě, aby řečení tři svědkové napsali poslední prohlášení umírajícího. Jest to věc svědomí..., stojí zde,“ řekl kníže a pak pokračoval:

„Svědkem může být [...] každý mužský nejméně 18 roků starý, jenž rozumí řeči vystavovatele poslední vůle a jest úplně zdravých smyslů. Za svědky nesmí tedy sloužiti: členové duchovních řádů...,“ kníže se na tomto místě opět usmál, „za druhé ženštiny, za třetí mladíci pod 17 let..., zde mi něco neštymuje,“ řekl, „nejdřív nejméně 18 roků a tady ne mladší 17 let..., za čtvrté mužští, kteří nejsou tělesně neb duševně zdraví: slepí, hluchí, němí, opilí, debilní, pomatení a tak dále [...]“¹

Citovaný text, na jehož bizarní nelogičnosti mají upozornit glosy knížete, není autorskou fikcí. Má titul *Poslední vůle*, v roce 1867 a L. Fuks ho doslovně převzal ze *Stoletého kalendáře*² vydaného sto jedna let poté. Všeobecní zákoník občanský rakouského císařství ukotvuje obsahově stejné paragrafy³, ale text, který pročítá kníže, je hrou se slovíčky posunut do humorné sféry. Editor *Kalendáře* informuje, že citoval z dobového tisku; článek patrně vyšel roku 1867 v nějakém humoristickém plátku a bylo by možné dohledat ho v archivních zdrojích. L. Fuks tedy sáhl po své oblíbené podobě intertextuality – mnohé jeho postavy z předchozích povídek i románů doplňují svou společenskou

¹ Tamtéž, s. 43.

² *Stoletý kalendář knihovny Máj*. Z novin, knih a časopisů vybral, sestavil a komentářem opatřil Milan Schulz. Praha, Mladá fronta 1968, s. 8.

³ Allgemeines bürgerliches Gesetzbuch für die gesammten Deutschen Erbländer der Oesterreichischen Monarchie. Wien 1811. Zweyter Theil, Von dem Sachenrechte, Von den dinglichen Rechten. Neuntes Hauptstück. Von der Erklärung des letztes Willens überhaupt und den Testamenten ins besondere. § 522–603; citováno z § 585 a 591.

konverzaci čtením „humorů“ – novinových zpráv, vtipů, inzerátů. Takové typy textů jsou hojně zastoupeny i ve *Vévodkyni a kuchařce*.¹

Postavy (především ze šlechtického světa) doplňují svou mluvu krátkými sentencemi, moudrostmi, aforismy, výroky slavných – zvyšují názornost vyjadřování, podporují svá tvrzení autoritou, která představuje určitý myšlenkový směr. Jde o zvyk, ale i zálibu, která jim byla jim vštípena obdobným vzděláním a kterou sdílejí. Sophiin bratranec Louis, francouzský vévoda, pronáší k Sophii: „*Bud'te šťastna. Ale jak praví Epiktétos, [...] neběží o to nebo ono, nýbrž o to, zdali jsme při zdravém rozumu či nikoli...*“² Nebo vévodkyně Sophia dr. Hartmannovi: „*[...] netřeba se omlouvat za nevědomost. Jak řekl jistý Alkmaion dávno, před dvěma tisíci léty, o neviditelných i o smrtelných věcech mají jasné vědění jen bozi, kdežto nám, jakožto lidem, je možno jen usuzovat.*“³ Někdy krátký výrok vyjádří myšlenku lépe než dlouhý opis a její původce uveden není. Do promluvy knížete je vsazen citát Senecy mladšího (1. stol. n. l.): „*Pořád to ještě jde, Zofí, pijeme ze zlatých číší. Ale... venenum in auro bibitur [...] I jed se pije ze zlatých číší.*“⁴ Sophia užije slov tohoto stoika v proslovu ve Spectaculu: „*Dass unser Leben ein Weg zum Tode*

¹ L. Fuks tyto reálie, jež dodávají textům dobový kolorit, rád čerpal např. z *Humoristických listů*. Např. jeho vdova Allerheiligová byla skutečnou pražskou kloboučnicí – svůj závod propagovala v inzertní rubrice *Humoristických listů* v r. 1906. K tématu intertextuality ve Fuksově tvorbě:

Vlašínová, Drahomíra: *Typy intertextovosti v prózách Ladislava Fukse*. In: *Literatura v literatuře*, sborník referátů z literárněvědné konference 37. Bezručovy Opavy. Praha – Opava, Ústav pro českou literaturu AV ČR a Slezská univerzita 1995, s. 123–127.

² Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 27. (Zvýraznění v citacích L. S.) Epiktétos (asi 55-135), řecký stoický filosof, autor díla *Rozpravy*. (Epiktétos: *Rukojeť; Rozpravy*. Překlad Rudolf Kuthan a Jaroslav Ludvíkovský. Praha, Svoboda 1972, Antická knihovna sv. 10, Zlomky z rozprav s. 364. (Přesní znění: „*Neběží tu tedy o ledajakou věc, praví Epiktétos, nýbrž o to, zdali jsme či nejsme při zdravém rozumu.*“)

³ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 74. Výrok in: *Zlomky předsokratovských myslitelů*. Přeložil Karel Svoboda. Praha, Česká akademie věd a umění 1944, zlomek A1 a B1 z Diogena, s. 16. Citovanou větou začíná lékařsko-přírodovědný spis. Alkmaióna z Krótónu (poč. 5. Stol. př. Kr.), žáka pythagorejské školy, zakladatele školy lékařské.

⁴ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 219. Výrok in: SENECA, Lucius Annaeus. *Thyestes III, 453* [online]. latinlibrary@mac.com, The Classics Page [cit. 2012-06-07]. Dostupné z: <http://www.thelatinlibrary.com/sen/sen.thyestes.shtml>

Český překlad Evy Stehlíkové in: Divadelní revue. Roč. 3, č. 3 (1992), s. 75–94.

ist..., že náš život je cestou k smrti..., ‘pravila, *ist uns auferlegt*.“¹ Výše zmíněné výroky patří k antické linii textů ve *Vévodkyni a kuchařce*. Všechny pocházejí z existujících a dochovaných literárních děl či zlomků: Z Epiktétových *Rozprav*, z Alkmaiónova medicínského spisu, ze Senecova dramatu *Thyestes* a útěšného spisku *Ad Polybium de consolatione*. Fuksovy postavy někdy neuvádějí autora – užívají citací jako „živých slov“, která jsou všeobecně sdíleným kulturním majetkem; jde především o myšlenku přenesenou metaforicky na aktuální skutečnost.

V mluvě knížete Leuchtenberg-Aulendorfa jsou takové výroky samozřejmostí – řeč postavy je obrazná, metaforická.

„*Ils sont passés ces jour de fête. Asi už brzy uvidím slunce naposled, je m’ en vais voir le soleil pour la dernière fois. Já dnes již vskutku nepotřebuji než jedině: Nourriture de l’ âme. Pokrm duše. Octl jsem se v předvečer... velké události. Tirez le rideau, la farce est jouée...*, nechte spadnout oponu, představení je dohráno.“²

*Ils son passés ces jours de fête. Ils sont passés, ils ne reviendront plus*³ jsou slova staré písničky a stále oblíbené a univerzální rčení, vypůjčené kdysi jako refrén v árii operety (opéra comique) Louise Anseauma a André Grétryho *Le Tableau parlante, Mluvicí obraz* (1769). Druhý výrok (*je m’ en vais voir le soleil pour la dernière fois*) je drobně modifikovanou citací z literárního díla – verš najdeme v promluvě titulní postavy Racinovy *Faidry* (1677) v třetí scéně prvního aktu.⁴ Původní význam dalšího úsloví *nourriture de l’ âme* vychází z *Bible*. V první epištole sv. Pavla Korintským (10:3, 4) se praví: „³A všickni týž pokrm duchovní jedli. ⁴A všickni týž nápoj duchovní pili. Pili

¹ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 733. V původním znění: „[...] quid enim est novi hominem mori, cuius tota vita nihil aliud quam ad mortem iter est?“ In: SENECA, Lucius Annaeus. *De consolatione* [online]. latinlibrary@mac.com, Ad Polybium de consolatione, XI [cit. 2012-06-07]. The Classics Page. Dostupné z: <http://www.thelatinlibrary.com/sen/sen.consolatione1.shtml>. Česky: „Neboť co nového je v tom, že zemře člověk, jehož celý život není než cesta k smrti?“ In: *Seneca vychovatel a utěšitel*. Překlad Josef Hruša. Olomouc, Votobia 1995, Polybioví, 11, s. 151.

² Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 211–212. (Zvýraz. L. S.)

³ *Uplynuly dny radovánek. Jsou pryč a už se nevrátí.* (Překlad L. S.)

⁴ ŒUVRES POÉTIQUES DE JEAN RACINE. Paris, Didot 1854, tome 3^{ième}, 517 pages, p. 244. Dostupné z: [http://fr.wikisource.org/wiki/Ph%C3%A8dre_\(Racine\),_Didot,_1854](http://fr.wikisource.org/wiki/Ph%C3%A8dre_(Racine),_Didot,_1854)

zajisté z duchovní skály, kteráž za nimi šla. Ta pak skála byl Kristus.“¹ Je možné, že kníže míní úsloví, užívané běžně v přeneseném a širším významu, doslova – ve věku, kdy se dávno zřekl všeho světského, a při asketickém způsobu života. Následující *tirez le rideau, la farce est jouée* znamená: již tady nemám co očekávat ani co činit. V témže přeneseném smyslu větu pronáší François Rabelais († 1553); ve chvíli, kdy odevzdává svého satirického ducha Bohu, je jeho poslední ironií. Nenazývá život představením, ale fraškou. Předepsaná formule, kterou antický režisér oznamoval diváctvu konec hry, se v této profánní pohanské podobě hodí k Rabelaisovi (synonymem je antické *plaudite, acta est fabula*); ve spojení s knížetem by čtenář spíše očekával sakrální *consummatum est*. Šaškovský výkřik proti ušlechtilému, vznešenému zvolání. Rabelaisova historická slova kníže pronáší, vykládaje neteři předzvěsti o konci monarchie; možná jimi uzavřel i její osud a volbou výroku ho trpce ironizoval. Záleží na čtenáři, zda sentenci vztáhne i k jiné době; třeba k té, v níž L. Fuks román napsal. V řeči postavy knížete se v tomto úseku textu objevuje i přísloví. „[...] zlatý čas na zemi jednou byl. Tehdy, když ještě nevládlo zlato. *L'âge d'or était l'âge où l'or ne régnait pas.*“² Připomíná prvotní stadium lidstva, věk nevinnosti, rovnosti, přirozené svobody a také podmínku tohoto stavu. Odkazuje k řecké a románské mytologii, ale i k *Bibli*, ke *Knize Mojžíšově První*, *Genesis*, k vyprávění o zahradě Eden: zlatý věk končí tím, že člověk porušil Boží zákaz. Vzhledem ke zřejmému klasickému a historickému vzdělání knížete je možné pomyslet i na odkaz k Rousseauově rozpravě *O společenské smlouvě*, v níž autor vidí zničení prvotního stavu čistoty a zkázu ušlechtilého divocha, jehož jediným jméním byla přirozená svoboda a vůle, nastolením společenských vztahů a soukromého vlastnictví.

Motiv smrti – jeden z hlavních v románu – je rozvinut v téma groteskní kapitoly o pohřebním ústavu. Hojný výskyt citátů na toto téma zaznamená čtenář v projevu majitele Anastase Jeronyma Globetrottera. Nabídka komplexních služeb, předpohřebních

¹ *Bible svatá*. Praha, Knížní klub 2007, s. 996.

² Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 219. Příklad byl též jedním z hesel května 1968 ve Francii..

procedur, rekvizit a atraktivního doplňkového smutečního zboží je provázena vhodnými sentencemi. Dodávají jeho podnikání oduševnělosti a decentnosti, vdechují mu osobní účast. Spoluvytvářející jeho osobitou funerální filosofii, na níž si provozovatel salónu vystavěl bizarní, ale funkční marketingovou strategii svého obchodního podnikání: smrt není zlem, nýbrž věcí přirozenou, nevyhnutelnou, tragickou a přitom požehnanou chvílí klidného přitakání. Obřad je rozloučením a krásnou „[...] *společenskou událostí první třídy, při níž se se zesnulým jedná jako s živým. Vždyť on [...] stejně vlastně jen spí. Schlaf und Tod sind Zwillingbrüder...*, *spánek a smrt jsou dvojčata, stejně jako kolébka a rakev* [...]“¹ Rčení nás odvádí do starověké mytologie: bůh spánku Hypnos a bůh smrti Thanatos jsou si podobní k nerozeznání – tak mezi spánkem a smrtí může být nepatrný rozdíl. Odkazuje však i do literatury: takto uvažuje v Shakespearově dramatu (1604) Hamlet v slavném monologu první scény třetího aktu. Výše uvedené rčení i Hamletovu úvahu o snech modifikuje pro potřeby své eseje *O smrti* Arthur Schopenhauer. Jeho silně stoická filosofie smrti jako přirozeného zákona životního procesu se v mnohém shoduje s Globetrotterovou, je jedním z jejích pilířů: Smrt k nám přichází „[...] *jako dobro, úleva, vítáme ji jako Smrt kmotřičku.*“² a sentenci *spánek a smrt jsou dvojčata* lze považovat za aluzi na zmíněnou esej. Hovoří-li Globetrotter o tvářích zesnulých jako *o zdravých, radostných, úsměvných, plných klidu a míru*,³ jako kdyby parafrázoval Schopenhauera, který promlouvá o *sladké spokojenosti ve tváři zemřelých*.⁴ V eseji čteme, že *člověk kráčí směle a klidně smrti vstříc*⁵ – vévodkyně poslouchá z Globetrotterových úst totéž: „*Wir gehen alle dem Tode entgegen [...] všichni jdeme smrti vstříc.*“⁶ Průvodce salónem doplňuje toto v literatuře mnohokrát připomínané memento (obdobu středověkého *ad mortem festinamus*) dalšími citacemi. Ty jeho působivost nejen vhodně umocňují, ale zároveň pomáhají prodat vhodný symbol letícího času – přesýpací hodiny. Cituje sv.

¹ Tamtéž, s. 268.

² Schopenhauer, Arthur: *O smrti*. Brno, „Zvláštní vydání...“ 1996, s. 10.

³ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 270.

⁴ Schopenhauer, Arthur: *O smrti*. Brno, „Zvláštní vydání...“ 1996, s. 10.

⁵ Tamtéž, s. 6.

⁶ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 288.

Antonína z Padovy: „*Nic není jistějšího než smrt a nic nejistějšího než její hodina.*“¹ Ze stejných důvodů také: „*Hin geht die Zeit, her kommt der Tod...*, čas míjí, smrt přichází.“² Toto rčení se vyskytuje v textu *Vévodkyně a kuchařky* několikrát: připomíná si ho také vévodkyně i její strýc. Má původ v duchovním písňovém textu Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt; jde o jeden verš z Bachovy kantáty 27 *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende?* (*Kdo ví, jak blízko je můj konec?*). Vyskytuje se také v kantátě 166 *Wo gehst du hin?*³ *Titul Kam kráčíš?* může evokovat Sienkiewiczův román a odkazovat k *Bibli* (Jan 16: 5) – a vztahuje se ke Kristově osudu. Je také základní lidskou filosofickou otázkou na volbu životní cesty, rozhodnutí a cílů, přesahující literární oblast. Tady však, v kontextu daném románovým prostředím pohřebního ústavu a citovanými výroky je odpověď na ni jednoznačná a jediná – poskytují ji tyto výroky samy. Význam proneseného rčení může být také podle potřeby mluvčího odkloněn. „*Ano, die Toten lehren die Lebendigen. Mrtví učí živé.*“⁴ Spokojenost tváře zesnulého má být poučením a uklidněním pro pozůstalé. Výrok si původně jako své motto přisvojili patologové a v původní latinské podobě *mortui vivos docent* ho lze číst ve vstupních prostorách anatomických ústavů. Rčení *die Toten schweigen* (*mrtví mlčí*), *wer tod ist, ist immer im Unrecht* (*mrtvý je vždycky v nepravu*), *die Toten kommen nicht wieder* (*mrtví více neprijdou*) a přísloví *der Tod und das Kloster eben nichts zurück* (*smrt a klášter nic nevracejí*), *es ist schon lange tod, der vor einem Jahre starb* (*je dlouho mrtev již ten, kdo zemřel před rokem*)⁵ nejsou jen ozdobnými formulami Globetrotterovy prezentace, ale umně zapojenými činiteli motivujícími zákazníka zakoupit další služby, aby svého zesnulého v ničem neošidil. „*Pohled na zesnulého v rakvi je tedy poslední možností ho*

¹ Tamtéž, s. 288.

² Tamtéž, s. 288.

³ Bach Cantata Page: BWV 27, BWV 166. *The Bach Cantatas* [online]. Walter F. Bischof. © 1997-2012 [cit. 2012-06-10]. Dostupné z:

<http://webdocs.cs.ualberta.ca/~wfb/cantatas/27.html> a <http://webdocs.cs.ualberta.ca/~wfb/cantatas/166.html>

⁴ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 269.

⁵ Tamtéž, s. 270, 271.

*ještě jednou spatřit, a pakliže je krásný, odnášejí si na něho pozůstalí tu nejkrásnější vzpomínku na celý život. [...] Náš kosmetický odborník dokáže všechno [...]*¹

Majitel pohřebního ústavu nabízí vznešené zákaznici speciální záchranný přístroj pro zaživa pohřbené; jako reklama mu slouží děkovné dopisy vděčných pozůstalých – další jakoby vložené texty. Je možné, že se L. Fuks nechal inspirovat vídeňským muzeem pohřebnictví (Das Bestattungsmuseum Wien), v němž se podobný mechanismus jako exponát nalézá, jakož i jiné funerální předměty a rekvizity. Kromě pohřebního likéru ze hřbitovního kvítí, Fuksova originálního literárního vynálezu. Globetrotterův podnik svou přebohatou nabídkou funerálních potřeb vlastně jako muzeum působit má. Existuje však textový zdroj záchranného přístroje. Podrobný popis i černobílá litografie s jeho detailním vyobrazením se dá najít opět ve výše zmíněném *Stoletém kalendáři* – pod názvem *Zachraňovací přístroj K. Rédlů*.² L. Fuks využívá obého, ilustrace i textu. Úvodní formulace je záměrná, přesně vyjadřuje předlohu popisu: před zrakem vévodkyně se zjevuje jakýsi *přepodivný obraz*. Fuksovo verbální vyobrazení i jeho předloha – průřez hrobem, v němž dlí nebožtík spojený s nadzemním záchranným monstrem – působí stejně morbidně. Ve spojení s textem, do něhož je zapojena i obchodní strategie, pak zároveň humorně:

*„[...] Tento aparát náš salón nezapůjčuje. [...] Náklad na něj je však nevelký. [...] pakliže budoucí nebožtík začne od kolébky šetřit, opatří si zcela hravě i luxusné provedení tohoto přístroje. Spočívá v tom, že pohřbený leží v rakvi na drátěné matraci [...], dokonale pružné, nadané za mírný poplatek ještě zvláštním měkkým podhlavníkem.“*³

Stoletý kalendář knihovny Máj z roku 1968, jenž koná pouť o století zpět a nahlíží do dějinných kulis zvláštním způsobem: vybírá epochální, zajímavé či bizarní jevy z každého posledního roku desetiletí, počínaje letopočtem 1867, se stal Ladislavu Fuksovi zdrojem dalších citací (možná ho autor měl doma příhodně po ruce, zároveň i se správným

¹ Tamtéž, s. 270, 271.

² *Stoletý kalendář knihovny Máj*. Z novin, knih a časopisů vybral, sestavil a komentářem opatřil Milan Schulz. Praha, Mladá fronta 1968, s. 28.

³ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 276–277.

časovým vročením přebíraných jevů). Z oddílu pro rok 1897 pochází i text *Nejbohatší muži světa. (Jména v přepočtu na německé marky.)*,¹ který má vévodkyně coby výpisek z neuvedeného zdroje založený v knize o jech,² také přehled *Z knižních novinek*³ – ten v románu tvoří obsah Sophiina regálu přírůstků (čeští spisovatelé jsou vynecháni, oddíl obsahuje autory světové).⁴ Sienkiewiczův román mezi těmito novinkami být nemůže, vyšel o rok dříve a autor nechtěl, aby *Quo vadis* zaznělo jako nápopěda, ačkoli jako memento zní románem vlastně stále. Z *Kalendáře* je převzata i květnová *Černá kronika* z roku 1897⁵ – ve fikčním světě se zpráva o strašném požáru v pařížském dobročinném bazaru,⁶ stává senzační zprávou zvláštního vydání. Jeho obětí byla kromě jiných ctihodných dam též vévodkyně z Alençonu, Sophiina známá, švagrová císaře; byl nalezen pouze její snubní prsten. Jako by tragická náhoda potvrzovala Louisův názor na dobročinnost jako na nesmyslné, zbytečné počínání, které principiálně společenskou bídu neřeší. *Kalendář* nabídl spisovateli i jiné inspirace – věčné motivy, jež se v textu románu stávají dobovými reáliemi a vzorky technického pokroku a zároveň pomáhají dokreslit charakter vévodkyně jako ženy, jež se vývoji nebrání (nechává zavést do domu telefon) a je v tomto zároveň poněkud výstřední, např. jako majitelka i pilotka vzducholodi, tehdy obdivovaného vzdušného plavidla.

V řeči postavy knížete a zvláště majitele pohřebního salónu jsou nápadně kumulovány různé typy drobných citovaných textů. Jsou jimi (shrnuji) především historické výroky, slova z *Bible* a útržkovité citace uměleckých literárních textů; některé se staly rčeními či úslovími, která jsou užívána, aniž by mluvčí měl ponětí o jejich původci. Za drobné citáty považuji i přísloví – ustálené a tradované texty často s didaktickou funkcí, které mohou

¹ *Stoletý kalendář knihovny Máj*. Z novin, knih a časopisů vybral, sestavil a komentářem opatřil Milan Schulz. Praha, Mladá fronta 1968, s. 18.

² Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 100.

³ *Stoletý kalendář knihovny Máj*. Z novin, knih a časopisů vybral, sestavil a komentářem opatřil Milan Schulz. Praha, Mladá fronta 1968, s. 37.

⁴ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 81.

⁵ *Stoletý kalendář knihovny Máj*. Z novin, knih a časopisů vybral, sestavil a komentářem opatřil Milan Schulz. Praha, Mladá fronta 1968, s. 18. 37.

⁶ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 434.

být kdykoli citovány v jiném textu, aby určitou situaci kategorizovaly poukazem na tradovanou zkušenost. Autora nelze určit, ale podobně jako u známých rčení, která mají zjiitelný (ale mnohdy zapomenutý) původ, autor není důležitý; jde o význam. Příklady těchto typů jsou roztroušeny v celé textuře románu. K historickým výroky patří např. rčení *po nás potopa*, tradované jako výrok markýzy de Pompadour užívané pro vyjádření krátkozrakého a bezohledného vztahu k budoucnosti.¹ Vévodkyně se od tohoto přístupu distancuje: „*Vše může skončit dřív, než si myslíme, jako žel, toto naše mocnářství... Nerada bych, [...] aby po nás přišla potopa.*“² Pokud Sophia uzavírá dialog s bratrancem Louisem záměrně ironickým *La France marche à la tête de la civilisation*, cituje větu François Guizota, kterou několikrát proslovil v díle *Cours d'histoire moderne*.³ Historický výrok, zavánějící poněkud nacionalismem, byl zřejmě právě proto obrácen sarkasticky proti Francii samotné – tím účinněji, že šlo o osten z vlastních řad; byl například oblíbeným komentářem k vpolitickým karikaturám. Kromě historických slov odhalí čtenář i další citáty z Bible. Říká-li Viktor: „*Marnost nad marnost, vše je marnost, jak píše Šalomoun [...]*“⁴, odkazuje mylně, neboť citát najdeme v *Kazateli 1: 2*.⁵ Také Otec chudých se vyjadřuje biblickými slovy:

*„Zde je to vsutku marné. Z trní se nesbírají hrozny a z bodláci fíky. Strom dobrý nese ovoce dobré, strom špatný špatné. Každý strom, který nenese ovoce dobré, buď vyřazen a uvržen do ohně. Sad, který nese špatné ovoce, nechť je vyvrácen a dá místo lepším.“*⁶

¹ Státní dluh, vojenské porážky, bída země v době neúrody přivedly Ludvíka XV. k rozhodnutí zřít se nákladného života. Králova přední favoritka Madame de Pompadour (1721–1724) ho prý utěšovala slovy: *Nač se tím budete zatěžovat, ještě z toho onemocníte. Po nás potopa (Après nous le déluge)!* Výrok jí připisovaný se však neslučuje s inteligencí, vzdělaností, politickým rozhledem, schopnostmi i aktivitami tohoto „ženského státního ministra a poradce“.

² Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 759.

³ François Pierre Guillaume Guizot (1787–1874), francouzský historik a liberální politik, ministr vnitra, vzdělávání a zahraničních věcí. Zmíněné dílo je souborem 14 historických přednášek:

GUIZOT, François-Pierre-Guillaume. *Histoire générale de la civilisation en Europe, depuis la chute de l'empire romain jusqu'à la révolution française*. Leçon XIV/11 [online]. 10/12/2003. Paris: Pichon et Didier, 1828 [cit. 2012-06-10]. Dostupné z: http://www.eliohs.unifi.it/testi/800/guizot/guizot_lez14.htm

⁴ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 389.

⁵ „*Marnost nad marnostmi, řekl kazatel, marnost nad marnostmi, a všechno je marnost.*“ *Bible svatá*. Praha, Knihní klub 2007, s. 485.

⁶ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 707. (Zvýraznění L. S.)

Matoušovo evangelium 7: 16-19¹ si mluvčí přizpůsobuje svým potřebám: citace jsou upraveny a výroky nejsou míněny obrazně (jako varování před falešnými proroky), ale doslova – jsou vztaženy k ubohému a nemocnému sadu u Lobau. Lze pochybovat, že biblických slov je tu užito v čistém úmyslu: mají podpořit plány údajně demokratického poslance; zničit sad však znamená vzít jeho chudým obyvatelům přístřeší i obživu. Vztažena k situaci pak vyznívají účelově a poněkud uboze. Zároveň paradoxně: muž, který je jmenován radnicí do funkce Otce chudých, slovy evangelia straní a slouží těm, proti nimž je jím citovaná biblická pasáž namířena. Kapitola *O stromu a ovoci* začíná totiž výzvou: „*Pilně se pak varujte falešných proroků, kteříž přicházejí k vám v rouše beránčím, ale uvnitř jsou vlci hltaví.*“² Biblickým výrazem je i Louisovo *nihil novum sub sole*. Běžně užívané rčení pochází z *Kazatele 1: 9*: „*Což bylo, jest to, co býti má; a což se nyní děje, jest to, což se dítí bude; aniž jest co nového pod sluncem.*“³ Krátké citace z uměleckých textů odlišných druhů a stylů (cituje se z divadelních her, básní, písní) prostupují text bez udání původu. Některé již byly zmíněny v souvislosti s *knížkou o jedech*, s Adalbertovými pohlednicemi, s výroky pana Globetrottera. Zvláštního významu pro postavu vévodkyně mají knížetem citované verše z rakouské hymny (Volkshymne); starý pán zpochybňuje jejich platnost i samozřejmost. *Říš rakouská nepomine* je pro něj básněním, neboť nic není věčné. *Osud trůnu habsburského Rakouska je osudem* pak může být místo pouhé vlastenecké básně proroctvím.⁴ Moudrý a vzdělaný kníže potvrzuje Sophii vývody, k nimž došla studiem i zkušeností, a také její obavy – jako by činil opodstatněnými znepokojivé věštby o konci monarchie. Ještě jedna báseň (resp. píseň) je citována – postava maršála Nostice vyjadřuje jejími verši hloubku vlastenectví zesnulého knížete: „*O Vaterland, Mein schönster Stern, Dir weih'ich Blut und Leben gern.*“⁵ Jde o slova sborové písně

¹ „*Po ovocích jejich poznáte je. Zdaliž sbírají z trní hrozny, anebo z bodlácí fíky? Takt každý strom dobrý ovoce dobré nese, zlý pak strom zlé ovoce nese. Nemůžeť dobrý strom zlého ovoce nésti, ani strom zlý ovoce dobrého vydávati. Všeliký strom, kterýž nenese ovoce dobrého, vyřat a na oheň uvržen bývá.*“

Bible svatá. Praha, Knižní klub 2007, s. 866.

² Tamtéž, s. 865.

³ Tamtéž, s. 485.

⁴ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 218. (Zvýraznění L. S.)

⁵ Tamtéž, s. 362. „Ó vlasti, má nejkrásnější hvězdo, tobě rád zasvěťím krev a život.“ (Překlad a zvýraz. L. S.)

neznámého autora zhudebněná Theodorem Gauglera (1840–1892), ale též Franzem Abtem (1819–1885). Vlastenecký text neznámého autora byl zřejmě všeobecně rozšířený a populární v německy mluvících zemích; co do funkčnosti také značně univerzální. Je-li pronesen v situaci podobné té ve Fuksově románovém světě, vnímáme ho jako patetickou metaforu; na pohlednici se strážcem státní hranice nabývá doslovného významu, vyvolává konkrétní představy.¹ Do řeči postav jsou vkládána také přísloví. Mezi ně zařadíme italské *ogni talento matto* (*každý talentovaný je blázen*)², jímž Louis nevybíravě počastuje Sophii pro její tvůrčí sklony. Jako přísloví vyznívá také *nazvěme psa špatným jménem a oběsme ho*³ – na Adalbertův příběh ho aplikuje Betty Barbellová, tedy postava fikčního světa. Je možné, že obdoba známého *kdo chce psa bít, vždycky si hůl najde*, byla stvořena právě jen pro tento fikční svět. Do kategorie úsloví náleží Sophiina slova o *slzavém údolí*,⁴ dočasném a pomíjivém, která mají vlastně původ svým způsobem literární – pocházejí z katolické modlitby *Zdrávas Maria*, připisované středověkému básníkovi Heřmanu z Reichenau. Různé frazémy jsou běžné i v řeči Adalberta z Rottersteinu. Například i humorná varianta běžného rčení: „[...] *hlady, i když nic nedělám, právě neumírám, mám takové heslo, ‘zasmál se, že kdo nepracuje, ať alespoň jí [...]’*“⁵ V zásadě nemetaforickým, ale ustáleným a mezinárodním rčením je Adalbertovo *jedem das seine*⁶ (*každému, co mu patří*), které se smutnou ironií vztahuje ke své osobě. Citované texty (nejen ty krátké) se v textu románu mnohdy ukrývají – je pravděpodobné, že některé stále zůstávají neodhaleny.

¹ *Und wenn ich für dich sterben muß,/ Gern füg ich mich in Gottes Schluß./ Auf meinem Grab wird hoch und schön/ die Eiche deutscher Einheit stehn.— A jestli pro tebe musím zemřít,/ Rád se podrobím Boží vůli./ Na mém hrobě bude, vysoký a krásný,/ dub německé jednoty stát.* (Překlad L. S.)

Viz *Ansichtskarten-Center. Zoll / Grenze* [online]. [cit. 2012-06-12]. Dostupné z:

<http://www.ansichtskarten-center.de/berlin-zoll-schild-soldat-oh-vaterland-mein-schoenster>

² Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 768.

³ Tamtéž, s. 723.

⁴ Tamtéž, s. 731. V textu modlitby: „[...] *k tobě vzdycháme, lkajíce a plačíce v tomto slzavém údolí [...]*“

⁵ Tamtéž, s. 352.

⁶ Tamtéž, s. 769. Úsloví má značně tvárný význam; jak potvrzuje jeho umístění nad branou koncentračního tábora v Buchenwaldu ve funkci vstupního hesla.

Cizí texty jsou do Fuksovy textury vnořeny ještě jedním způsobem: parafrází. Parafrázovat obsah různých textů je opět (stejně jako citovat) úlohou postav; a to v dialogích. Dr. Hartmann například takto přibližuje knížeti dědické právo (3. kapitola). Postava přímo odkazuje ke svému zdroji – podává výklad podle *Dvorského dekretu* z 31. ledna 1844. Její jazykový projev je modifikován právníckou profesí. Je zřejmé, že si dr. Hartmann potrpí na přesnost vyjadřování a libuje si v právních formulacích. Užívá výhradně strojené mluvy právních předpisů, přechází volně mezi parafrází a citací, stírá mezi nimi hranice. Některé pasáže jeho projevu jsou ocitovány z *Obecného občanského zákoníku*:

„Závěť sama, ani nějaký její dovětek, který ostatně v naší závěti neexistuje, neobsahuje žádnou výjimku [...]. Výjimka může být kladná nebo záporná podle toho, vztahuje-li se ne případ, že událost nastane, nebo na případ, že událost nenastane. Je odkládací, jestliže zůstavené právo nabude účinnosti až po jejím splnění. Je rozvazovací, jestliže se zůstaveného práva při jejím splnění pozbude.“¹

Jiné jsou podány jako parafráze, ale mluva legislativy nemůže být přetlumočena s velkými odchylkami. Parafrází přibližuje Adalbert Sophii již zmíněnou Tacitovu pasáž o Petroniovi (závěr 15. kapitoly). Podle knihy Françoise Gayota de Pitaval *Causes célèbres et intéressantes* (1734–1743) parafrázuje Louis příběh Ludvíka de la Pivardière du Bouchet – portrét jeho otce visí v Sophiině galerii předků (s. 373, 374).² Bizarní efekt vyvolává recept na alkoholický koktejl. Vévodkyně Sophia si ho nechává namíchat poté, co učinila poslední tečku ve své divadelní hře o konci Říše římské, ve svém tvůrčím činu:

„Vylisujte šťávu z rajských jablíček, která v domě jsou, z jedné třetiny ji spojte s vodkou, která zde musí být rovněž, a do toho šťávu z citrónu a trochu pepře. Asi tři deci. Koktejl, který se nazývá...,“ a řekla:

„Slzy Panny Marie.“³

¹ Tamtéž, s. 48. Pasáž lze nalézt v téměř stejném znění (řada právních předpisů platila beze změn minimálně do roku 1918) v *Obecném občanském zákoníku* z r. 1811. Viz *Projekt Kakanien.info: Díl druhý - O právu k věcem, Oddíl první práva věcného, hlava XII: Způsoby omezení posledního pořízení, § 696* [online]. 1811. vyd. 1. 2. 2006 [cit. 2012-06-12]. Dostupné z: <http://www.kakanien.info/Show.aspx?ID=3417>

² Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, 373–374.

³ Tamtéž, s. 673.

Pod maskou vzletného pojmenování (je náhlou Sophiinou inspirací, nebo vzniká ovlivněno dnem Nanebevzetí Panny Marie, který se právě počínal) má čtenář před sebou recept na proslulou *Bloody Mary*, spjatou s jinou postavou a jiným příběhem-legendou.¹ Ve Fuksově fikčním světě si rakouská vévodkyně, kultivovaná dáma dává namíchat klasický „vyprošťovák“ – v momentě duševní i fyzické únavy po probdělé noci a z potřeby *oprostit se* od vážného tématu hry i tvůrčí řehole. Smyšlená postava svým předpisem, proneseném v náhlém a spontánním osvětlení, v katarzi po dokonaném díle, předbíhá reálnou dobu vzniku tohoto koktejlu skoro o čtvrt století.² Podle toho, co čtenář zjistil o textu Sophiiny hry, může se domnívat, že její kuchyňský um je oproti literárnímu skutečně tvůrčí. Zapojení receptu do textu působí jako autorský vtíp. Recept (vlastně parafráze jeho originálního, autorského znění, které lze těžko dohledat) patří ke kulturní encyklopedii všeobecně sdílených textů nejrůznějších žánrů – podobně jako výše uvedené příklady rčení či historických slov, jichž se jako rčení užívá, a také přísloví. Pisatel (mluvčí) je vybírá ze zásobárny hotových textů, připravených „k použití“ v textu dalším. Jsou tedy svým způsobem vždy znovu citovány, zachovávajíce si svůj význam a dotvářejíce význam a smysl nového kontextu. Přestože definici citace přesně neodpovídají, jako citace se chovají. Řadím je tedy do tohoto oddílu intertextuality (v rámci Genettova systému ani nelze jinak); v souladu s Genettovým vymezením intertextuality jsou.

¹ Krvavá Marie (matka-vražednice) je bytostí západních legend a oblíbenou postavou filmových hororů; podle duchařské tradice ji lze vyvolat (se značným rizikem) v zrcadle, po vykonání předepsaných rituálů. K tomu viz např. Krvavá Mary: hororový kabinet dr. eraserheada. [online]. [cit. 2012-06-17]. Dostupné z: <http://hororovykabinetdreraserheada.blog.cz/1110/krvava-mary>

² Traduje se několik verzí původu tohoto drinku: je výsledkem experimentování s vodkou – barman Fernand Petiot ho poprvé servíroval roku 1921 v pařížském nočním klubu Harry's New York Bar; komik Roy Burton ho pokřtil po chicagském baru „Bucket of Blood“ (putýnka krve). Pojmenování ale může být spjato i s Marií Tudorovnou, zvanou „Krvavá Marie“ pro nemilosrdné upalování protestantů; především ale s postavou duchařské legendy. Jiná verze uvádí jako tvůrce tohoto léku na kocovinu amerického herce George Jessela. Zpráva o Bloody Mary se objevila v roce 1939 ve sloupku L. Beebea v New York Herald Tribune, spolu s originálním receptem: „George Jessel's newest pick-me-up which is receiving attention from the town's paragraphers is called a Bloody Mary: half tomato juice, half vodka.“ (New York Herald Tribune, December 2, 1939, page 9.) Viz Bloody Mary (cocktail). In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001–, 13 June 2012 at 20:30. [cit. 2012-06-17]. Dostupné z: [http://en.wikipedia.org/wiki/Bloody_Mary_\(cocktail\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Bloody_Mary_(cocktail))

2. 2 Aluze v textu Vévodkyně a kuchařky

Aluzi – další způsob koexistence dvou i více textů, a to způsob méně explicitní a „literární“ – definuje G. Genette jako „[...] *un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable* [...]“.¹ Takto vyjádřená podstata jevu naznačuje, že sepětí textů (aludujícího s aludovaným) je v případě aluze těsnější: znalost kontextu textové výpůjčky nebo souvislostí, k nimž se aluzí odkazuje, podstatně doplňuje význam kontextu nového. Zatímco citace se integruje do jiného textu tak, že do něj vnáší svůj význam, aniž by se čtenář pro porozumění musel nořit do pretextu, z něhož byla vzata. Aluze (z latinského *ludere* – *hrát si, žertovat*) je v textu učiněná narážka: na jiný text, ale též na neliterární souvislosti, okolnosti. Jako objasňující příklad této „situační“ aluze uvádí Genette větu, již při textové hře na přísloví pronáší M^{me} des Loges (intelektuálka a příslušnice literární elity) k Vincentu Voiturevi (píše v první polovině 17. století): „*Celui-ci ne vaut rien, percez-nous-en d'un autre*.“² Proč dáma volí (v přátelské ironii) namísto *proposer* – *navrhnout, předložit* sloveso *percer*, které tu znamená *narazit sud*, pochopí ten, kdo je obeznámen s Voitureovým prostým původem: byl synem vinaře. Lexikální aluze, jejímž signálem i prostředkem je kontextově nenáležité (a tedy nápadné) užití slovesa, vystihuje i další významy zmíněného latinského *ludere*: posmívat se, také *šálit* a *klamat*. **Aluze odkazuje do reálií**, nikoli do textů – je tedy aluzí verbální, textovou (případně literární) vlastně jen napůl; text odkazuje na jev neverbální povahy, ten pak zpětně doplní její význam, podnět k užití.

¹ Genette, Gérard: *Palimpsestes*. Paris, Editions du Seuil 1982, s. 8.

„[...] výrok, jehož úplné pochopení předpokládá vnímání vztahu mezi ním a nějakým dalším, jemuž nezbytně předává určitý významový odstín, jinak nepostizitelný [...]“ (Překlad. L. S.)

² Tamtéž, s. 8.

„*Tohleto není ono, naražte nám nějaké jiné*.“ (Překlad L. S.)

2. 2. 1 Odkazy směřující do reality – zrcadlení, bytí v masce

Tento typ aluze objeví čtenář také ve *Vévodkyni a kuchařce*. Nápadně – **jménem** – odkazuje postava prince z Monte Carla, rodem z Radkoberg-Tobicziků. Šlechtic, jehož bohatství činí nezávislým, je pojat jako okouzlující muž, pověstný dokonalou elegancí i duchaplností, ozdoba vybraných společností – i té Sophiiny. Takto je vzdán hold Fuksovu příteli, jednomu z dědiců autorských práv Radko Tobičíkovi,¹ osobě, s níž L. Fuks konzultoval svůj vznikající text; v autorově pozůstalosti v Literárním archívu Památníku národního písemnictví lze nalézt iniciály RT ve Fuksových zápiscích.² Pokud čtenář (interpret) tuto „skrývačku“ ve jméně prince z Radkoberg-Tobicziků³ odhalí ve zveřejněných faktech nebo ho k Fuksovu textu odkáže jméno Radko Tobičíka jako autora novely *Dnes zapikají Emily*, mohou jej určité zmínky v textu vést ke hledání skutečných lidí v postavách – např. Fuksových intimních přátel v postavách mladíků. Pak ovšem projevuje tendenci číst toto dílo jako klíčový román; a to není schůdná cesta: nemá dostatek klíčů ke konkrétním odhalením ani spekulacím. Záměrně snadno odhalitelné je jen jméno publicisty Jiřího Tušla – pro postavu Dr. med. Wilhelma Tuschla, osobního lékaře knížete Leuchtenberg-Aulendorfa stačilo poněkud pravopis.

V textu přítomné aluze však čtenáře nasměrují jinam – k postavě vévodkyně. Vypravěč má úkol zachytit krásné chlapce (zvláště mladičkého šlechtice s půvabným jménem Loius-René Gramont) v přítomnosti vévodkyně specifickým způsobem, naznačit, že právě ona je takto vnímá:

¹ JUDr. Radko Tobičík (*1951) – alias Jarmila Macháčková či Denebola Acharnar – je podnikatel a literát, autor především astrologických spisů. V roce 1990 publikoval novelu *Zítřejší Emily* (Mladá fronta, edice Ladění); v databázi Městské knihovny v Praze je popsána jako *brilantní próza líčící osudovou chvíli života staré majitelky hutí, ale zároveň moudré dámy, jejíž majetek se snaží získat nacisté pro Říši*.

² Viz Gilk, Erich: *Nesoustavné poznámky k Fuksu románem Vévodkyně a kuchařka*. In: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis*, Facultas Philosophica Moravica 5–2007, s. 170.

³ Plné jméno je v textu proneseno jedenkrát, na s. 304 citovaného vydání. Je dostatečně zdůrazněno jako nápodoba čtenáři vložená do úst paní Colloredo, jež se obrací na vévodkyni: „Pozvala jste prince z Radkoberg-Tobicziků? Z Monte Carla?“

Dále se zastavila s mladou křehkou kněžnou Poniatowskou a s velmi mladým a krásným synem vévody de Gramont Louisem-René, který stál u komody, protože kouřil z dlouhé kostěné špičky a na komodě byl popelník, a když jí políbil ruku, projevila mírný údiv: „Měla jsem za to, drahoušku, že jste s mládenci na Capri, vždyť je jaro,“ řekla skoro něžně a mladý Louis-René vykroužil líbezný úsměv a cudně sklopil zrak. Z kravaty mu zářil nádherný brilant.¹

Čtenáři se podobných postřehů dostane pouze v mírném rozsahu a bez vysvětlení (plně v souladu s textem, v němž se přímočaře nevysvětluje nic). Citace naznačuje však jasně: krása, půvab, přitažlivost a grácie mladistvého chlapeckého zjevu, svůdnost, cudnost, jemnost a v chování (včetně elegantního zvyku kouřit z dlouhé špičky a zdobit se šperky, ale i stydlivě se červenat) jako by náležela spíše dívce; ze strany Sophie něha, zřejmá slabost pro tuto bytost, jako by právě ona pro ni byla příslušnicí něžného pohlaví. Motiv ženské krásy je v próze záměrně opomíjen, potlačován: mladičká kněžna Poniatovská je pouze *křehká*, vévodkynin zjev je líčen zdrženlivě. Postava vévodkyně je ve fikčním světě zcela oprostěna od intimních vztahů s muži; o jejich citech a láskách není zde nic. Erotická oblast postavy má jedinou náplň: něžně intimní náklonnost k mladíkovi jménem Louis-René, s nímž si je rovna původem, bohatstvím i titulem. Sophia o něm hovoří jako o *něžném a soucitném chlapci*,² jeho krása ji *dojímá*,³ má pocit, že jeho bytost potřebuje být chráněna: „[...] v obou generálech spatřovala vévodkyně [...] jakési otcovské protektory mladého vévody, které tam strýc posadil snad schválně.“⁴ Také další informace (aluze) poskytuje vypravěč zřejmě záměrně: Sophia vnímá krásu mladého mulata v pařížském hotelu;⁵ mladistvý vévoda Gramont tráví ve své luxusní vile na Capri čas obklopen nejen památkami z doby císaře Tiberia; pořádá zde také radovánky v duchu cisařově – tedy ve společnosti chlapeckých přátel. Též k sobě připoutal římského mladíka z nuzných poměrů: zušlechtil jej vzděláním a učinil osobním komorníkem.⁶ Do této mladistvé a bujné mužské společnosti je upřímně zvana vévodkyně jako jediná žena(?).

¹ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 167.

² Tamtéž, s. 201.

³ Tamtéž, s. 183.

⁴ Tamtéž, s. 183.

⁵ Tamtéž, s. 28.

⁶ Tamtéž, s. 183–184.

Postačí pouze tyto aluze, vnášející do textu motiv homosexuality, aby čtenář vstupující do textu „nezatížen“ faktem homosexuality empirického autora přiřkl tento rys právě jemu a promítl si ho do hlavní ženské postavy? Toto ztotožnění by zřejmě zůstalo otázkou, pikantní možností, nejvíce snad náznakem autorského svěřením se; nebo něčím jiným – poodhalením tajemství modelového autora, tedy vnitřního textového subjektu, textové strategie, která byla ve struktuře textu opomenuta a zaměněna autorem empirickým. V obou případech by bylo možné román označit jako *travestii*. Činí-li tak interpret na základě Fuksovy homosexuality, nakládá s tímto údajem, který se dávno stal veřejným majetkem, pozitivisticky, jako s předem daným východiskem. V jeho světle se jeví některé zmínky v textu příznačnými; aluze, které by měly vést a napovídat, ale také *šálit, klamat* (což v jiných případech v textu činí, zavádějící čtenáře do slepých uliček), se mění na dokládající projevy jistého. Nastolením definitivy (aluze dostaly jednoznačný a jediný smysl) se ruší tento rys románu – ztotožnění původce textu s hlavní postavou – jako možnost, text přichází o své tajemství a ambivalenci. Výchozí informace je používána jako paratextový údaj, tedy výbava na cestu textem. Což je ve shodě s teorií paratextuality: Genette považuje homosexualitu empirického autora (paratext) za činitel podstatně ovlivňující interpretaci jeho textu.¹ Výklad Martina C. Putny ve studii *Homosexualita v novodobé české literatuře* toto dokládá:

„Jedině vědomí, že Fuks je mistrem ‚masky a signálu‘ nás může dovést k řešení: Vévodkyně je travestií, v níž hlavní roli nehraje nikdo jiný než on, milovník dobrého jídla a starožitností a ctitel šlechty Ladislav Fuks. Je jinotajem, do něhož jsou zašifrována i jména Fuksových reálných přátel a milenců. Je závěrečným žertem starého mistra. současně je však originálním českým vtělením obecného fenoménu „camp“ – záměrně přehnané a cíleně afektované, sebeironické stylizace, mimo jiné stylizace homosexuálních mužů do žen [...]“²

Takovéto použití vnětextového, reálného faktu neodporuje Genettovu definování aluze: dourčuje význam v textu řečeného. Avšak s typem aluze, která byla uvedena coby příklad, v souladu zcela není: proč bylo užito slovesa *percer*, pochopíme právě jen nutným

¹ Viz Genette, Gérard: *Seuils*. Paris, Edition du Seuil 1987, s. 13.

² Putna, Martin, C.: *Homosexualita v novodobé české literatuře*. In: Putna, M. C. a kol.: *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha, Academia 2011, s. 117–118.

vnesením životopisného faktu – Fuksův text nutné doplnění takových údajů nevyžaduje, je srozumitelný sám o sobě. Genettovo vymezení aluze se jeví značně obecné a není normativním předpisem; činí z aluze kategorii nejasnou a pružnou. Je to interpret (čtenář), kdo stanoví, který textový jev je aluzí, a podle svých možností a intence ho vyloží. Je-li román označen jako travestie, je fakt Fuksovy psychosexuální orientace využit nejen k objasnění dílčích aluzí – stává se základním prostředkem k výkladu textu jako celku.

Zmíněné aluze zakládají zároveň mezitextuální vztahy; jsou vázány na motivy, jež putují různými Fuksovými texty, napsanými před *Vévodkyní a kuchařkou*. Implicitní, ale přestorozeznatelné prvky homosexuality vyčteme z *Variací pro temnou strunu*, v *Příběhu kriminálního rady*, v *Obrazu Martina Blaskowitze*, který vznikl paralelně s *Vévodkyní a kuchařkou*. Existují zde v šifrách, decentních náznacích, které přesto jsou signály. Tkvějí v hlubokém, něžném a trvalém poutu, které je nepochybně více než přátelskou náklonností. Senzitivní bytosti dospívajících chlapců mají potřebu sdílet nitro toho druhého, ochraňovat jej, mít společné sny, být spolu ve svém intimním světě a vysněném prostředí, vymanění z toho, do něhož se zrodili a jež si nevybrali. Tyto motivy-aluze napovídají, aniž by nepokrytě zveřejňovaly: žárlivost (jako klasický atribut lásky), slib, věrnost; také růžová barva, symbol jistého sklonu postavy, něhy s příděchem erotiky. Provází postavu Michala z *Variací* a doplňuje atmosféru citového pouta Vikiho a Barryho z *Příběhu kriminálního rady*. Obdobně funkční je i nepřítomnost určitého motivu: dívek, které se pro chlapce tohoto věku mění v objekt erotického zájmu. Homosexuální vztahy zůstávají v textech skryty, protože jsou naznačovány právě jen aluzemi, které zde přesně plní svou funkci stop, náznaku, nápovědi. Překryty jinými, dominantními tématy, zůstávají zasuty ve spodních vrstvách textu jako téma explicitně nepřiznané. Jsou přítomny, jak bylo výše doloženo i ve *Vévodkyni a kuchaři* – ukazovány jsou v jednání postav, ale třeba přítomností růžové barvy v budoáru hlavní postavy, v němž i lampa je v barvě růžové. Motiv neobyčejné chlapecké krásy, který proniká ze starších textů do Fuksova posledního, je jako aluze umocněn ještě jinými motivy. Postava půvabného Mojše Katze ze souboru *Mí černovlasí bratři* je spojena s cypřišovou vůní drahého mýdla, jež

používají ženy, ale i s cypřiši-stromy, mořem, sluncem a hvězdami – s vysněnou Palestinou. Z exotického Capri (ze středu své chlapecké společnosti) posílá stejně tak půvabný René de Gramont vévodkyni lístek: „*V horkých vůních cypřišů a pomerančů nás osvěžuje vlhké azurové moře*“.¹ Katze tyto motivy spojuje s jeho chlapeckým přítelem Míšou. Jeho místo v posledním textu zaujímá vévodkyně. Motivické spoje mezi texty mohou být narážkami, že v postavě urozené dámy se skrývá mužská bytost. Propojení chlapecké postavy s empirickým autorem se pak děje konkretizováním významu textových aluzí reáliemi, zmíněnými např. Jiřím Tušlem (nikoli Fuksem samotným) v *Zrcadle*: rodinné zázemí není precitlivělému chlapci útočištěm, otec, vysoko postavený policejní úředník, potlačuje přísnými zásadami veškerý cit (v případě Michala a Vikiho Heumanna), hrdina nese jméno Michal, které bylo Fuksovým biřmovacím jménem, Martinův přítel, též pojmenovaný Michal, je v dospělosti spisovatelem (vypravěč v *Obrazu Martina Blaskowitze*). Také ve *Vévodkyni a kuchařce* lze najít v postavě vévodkyně stopy vedoucí k empirickému autorovi, tedy z textu ven.

Dílo L. Fukse je běžně považováno za autobiografické. *Mí černovlasí bratři*, *Variace pro temnou strunu* a *Obraz Martina Blaskowitze* tvoří (podle tohoto názoru) autobiografickou trilogii.¹ *Myši Natálie Mooshabrové* a *Vévodkyně a kuchařka* je pak možno pojmenovat autobiografickou travestií. Interpretace na podkladě životopisných skutečností (nejen známého faktu homosexuality) znamená překročení hranic textu, vtažení autora do textury a jeho vtělení do hlavní hrdinky. Správnost odhalení potvrdí řada rysů společných empirickému autorovi a fiktivní postavě. Podobnosti (tedy, to, o čem si můžeme myslet, že do ní L. Fuks vložil záměrně), jsou v materiálním životě i v rysech osobnosti. Stačí zmínit zálibu v kulinářství, znalosti v tomto přitažlivém oboru lidské činnosti. Ale též v umění, především v literatuře (ačkoli jako autor Sophia je v této oblasti diletant); zde pak jistou preferenci jevištního žánru. Vévodkyně chodí na činohry, píše hru a sama

¹ Viz např. Fuks, Ladislav: *Moje zrcadlo – Vzpomínky, dojmy ohlédnutí* a Tušl, Jiří: *...a co bylo za zrcadlem*. Praha, Melantrich 1995, *Intermezzo III*, s. 287. Autor sám v pamětech hovoří o tom, že píše ze svých zážitků a pocitů.

vystoupí ve své spectaculární performanci – L. Fuks miluje operu, v jeho vlastním textu je mnoho scén založeno pouze na dialogu, tedy základním prostředku dramatu, sám také v dramatických představeních několikrát vystupuje jako herec-amatér a též spoluautor, režisér, scénograf. (Ponechávám stranou veřejné besedy o jeho tvorbě, které měl údajně také dopodrobna zrežírované a vedené podle několika propracovaných scénářů.) V *Zrcadle* vyličená vzpomínka na mladistvé divadelničení není jen čtivou humoreskou; nabízí několik souvislostí. „*Kněžnu hrál Dvořák v ženských šatech s korály a s obrovskými náušnicemi [...] I nevěstu Kristinu, stvoření něžné, a komornou Růženku, potvoru panovačnou, hráli mládenci převlečení do ženských šatů. [...] Bylo to vlastně tak trochu transvestitní představení, tak trochu úchylné [...]*“¹ Nelze tvrdit nic o přímém vlivu této zkušenosti na Fuksovo pozdější psaní, ačkoli vizáž kněžny může připomínat paní Mooshabrovou a Růženka může odkazovat k Růžence z *Variací*. Zřejmé jsou ale sympatie Fuksovy hravé autorské osobnosti ke starým dramatickým prostředkům – nikoli k antické zásadě: ženy nesmějí na jeviště, ale k žánru travestie, karikujícímu vznešená témata a též k travestii ve smyslu transvestitní proměny muže v ženskou figuru, varianty dávné metody kuklení. Také žánr provozovaných her, využívající konvence hrůzostrašné rytířské dramatiky, a proslovený názor na tzv. *nízkou, pokleslou, brakovou* literaturu svědčí o nepředpojatém pohledu na texty, který nerozlišuje literaturu vysokou a nízkou, ale dobrou a špatnou; na různé žánry, z nichž každý má svého (modelového) čtenáře: „*Ptáte se, zda mohla [např. četba Rodokapsů] kazit mládež anebo ohrožovat vkus? Pochybuji. Leda mohla odvádět od četby vážné literatury, kdyby se byla trvale fixovala ve vědomí čtenáře. To záleží na jeho osobních předpokladech. Neexistují dodnes milovníci lehké, napínavé četby konzumní?*“² I v tom se shoduje L. Fuks se svou postavou vévodkyně, jež sice vede na toto téma „výchovný“ dialog s Justinou a podsouvá jí France a Čechova, ale Justinina oblíbeného *Strašného černého muže od toho nestoudného Tacka*³ zřejmě sama zná a literární výkon Faciův čte s vášnivým zaujetím. Sophiino psaní je

¹ Tamtéž, s. 45.

² Tamtéž: s. 23.

³ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 81.

nepochybně autoterapeutické (a tento aspekt je zřejmě vlastní i psaní Fuksovu), pomáhá vyrovnat se s vlastní konečností i zákonem dějinného zanikání, potažmo spěním šlechty, v níž zaujímá vysoké postavení, ale též celé rakouské monarchie ku konci. Zde se opět nabízí paralela mezi vévodkyní a L. Fuksem: oba zachycují předzvěsti zániku jedné z velkých říší (římské a rakouské); jak dějiny dokládají, je i zánik té „říše“, v níž žijí a její vlády samozřejmostí. Je na čtenáři, aby rozhodl, jak jinotajné je to které psaní. I jako autorské typy mají autor a jeho postava cosi společného: zálibu v reáliích, pečlivost v detailech a souvislostech, jak u obou dokládá důkladné přípravné studium dobových pramenů. Oba též mají potřebu zaštitit svou tvorbu institucionálně: vévodkyně, podléhající poněkud módnosti, v kroužku Hermanna Bahra, uznávané autorské i kritické autority v oblasti literární, L. Fuks v Československém spisovateli. Bahr i Fuksovi lektoři (jak tvrdí prameny)¹ mají k textům obou autorů výhrady. Zatímco vévodkyně Bahrových pochybností a metodických pokynů zřejmě nedbá (nezdá se, že by měla ambice svou hru inscenovat a toužila po uznání na poli literárním), zbavuje se Ladislav Fuks až smutně horlivé snahy vyhovět metodickým vedoucím teprve tehdy, když mu jeho knihy přinesou úspěch, obdiv a sebevědomí.

Fiktivní postava odkazuje ke svému autorovi i některými jinými sklony či vlastnostmi; spojují je jisté **motivy**. Sophia má od dětství sklony ke klamavé **hře** – předstírá náměsíčnou a umí obdivuhodně měnit hlas. Baví se tím na účet vlastní šlechtické společnosti, již i jinak (v duchu či za vstřícné účasti komorné Justiny) vydatně a nevybíravě glosuje – zcela v rozporu s jejím dokonale předpisovým chováním v oficiální společnosti, které je možnou paralelou (projevem maskování) s Fuksovými formálně dokonalými, a významově prázdnými povinnými publicistickými projevy. L. Fuks provozuje obdobné hry v rámci svého textu: dlouze rozvíjí některé motivické linie tak, že vytvářejí falešné souvislosti – ty čtenáře dovedou k mylným závěrům, někdy až absurdním (vévodkyně i kuchařka mohou

¹ Viz Fuks, Ladislav: *Moje zrcadlo* a Tušl, Jiří: *...a co bylo za zrcadlem*. Praha, Mladá fronta 2007, *Intermezzo II*, s. 90–92. Např. text *Pana Theodora Mundstocka* dospěl pod vedením lektorů ke své čtvrté verzi; spolupráce s Ivanem Klímou pak rukopis vrátila v podstatě k verzi první.

být travičkami), nebo se mu vysmějí banálním vyústěním (vzácné klekátko obestřené tajemnými zvuky rozežírání zcela obyčejný červotoč). Jiří Tušl připomíná Fuksovy mimotextové „klauniády“, které je možno tradovat jako anekdotické příběhy (např. jejich soukromou hru na vyvolené „šestiprsté“).¹ Některé „žerty“ zmiňuje L. Fuks sám:

V sálu stála opřena čelem o zeď dvě čtyři metry vysoká a tři metry široká zrcadla v nádherných zdobených rámech a mě jich bylo vždycky tak líto – toho jejich osleplého a bezmocného nevyužití – že bych byl plakal. Vždyť něco takového je vždy prvotřídní dekorací interiéru.

Borges [...] napsal tuto větu: „Zrcadla a pohlavní spojení jsou nestoudnosti, protože rozmnožují počet lidí.“

Navzdor této invektivě či právě proto jsem jich využil a tím je vlastně vzkřísil. Umístil jsem je bezostyšně na průčelní stěnu sálu tak, aby ten, kdo stál před nimi, [...] se v nich viděl. [...] A tady jsem při všech rozsvícených světlech, kolik jich tu bylo, [...] vítal – na tomto kynžvartském místě jménem ministerstva kultury – prince Norodoma Sihanuka z Kambodže a poslankyni KSČ v NS Anežku Hodinovou-Spurnou. Mé oslovení znělo (a nemohlo jinak): „Vaše královská Výsosti a vážená soudružko Hodinová-Spurná.“²

Právě **zrcadlo** je motiv výrazně spojující empirického autora s jeho fiktivní postavou. Je okrasným artefaktem, také jakýmsi rituálním, magickým předmětem, ale především funkčním optickým nástrojem. Zrcadla ve Fuksově bytě jsou zakryta ochrannou černou tkaninou, jež se snímá před příchodem návštěvníka; při té příležitosti jsou bez jediné šmouhy, dokonale vyleštěná. Je též Fuksovým zvykem sledovat v zrcadle dění (např. při besedách se čtenáři).³ Pozorovateli se tak nabízí ozvláštněný obraz; jakoby zprostředkovaný cizím pohledem, filmovým záběrem. Prvotním dětským, ale trvalým prožitkem zrcadlového prostoru je Fuksova návštěva petřínského bludiště. Neznamená jednoduché pobavení deformovanými obrazy vlastní postavy, ale fascinaci iluzí

¹ „Každý, kdo nám byl sympatický a tudíž ‚patřil k nám‘, měl podle Ládi na pravé ruce šest prstů. Je jasné, že ‚šestiprstí‘ jsme byli především my dva. [...] Láďa najednou přerušil rozhovor, obrátil se na mě a řekl: ‚Ještě že je paní ředitelka normální a nemá šest prstů jako ty, chudičko‘ a pokračoval jakoby nic v konverzaci. [...] Já jsem ale bezpečně věděl, že se ve škole v žádném případě nezdržíme, odmítneme i nabídnutou kávu a co nejrychleji se rozloučíme.“ Fuks, Ladislav: *Moje zrcadlo – Vzpomínky, dojmy ohlednutí a Tušl, Jiří: ...a co bylo za zrcadlem*. Praha, Melantrich 1995, s. 193. (Zvýraznění L. S.)

² Tamtéž, s. 107–108. (Zvýraznění L. S.)

³ Tyto detaily zveřejňuje opět J. Tušl. Viz *Intermezzo III. Zrcadlo*. In: Viz Fuks, Ladislav: *Moje zrcadlo a Tušl, Jiří: ...a co bylo za zrcadlem*. Praha, Mladá fronta 2007, s. 130.

nekonečného zelenavého prostoru.¹ Ve *Vévodkyni a kuchařce* jako by sám autor po letech našel možnost vstoupit do svého posledního textu (maskován v postavě druhořadého autora), možnost projít zrcadlem a podat své postavě rukou Demetria Facia podivný, ale inspirující traktát o zrcadlech, aby jí pomohl vytvořit ze svého raného prožitku symbolickou zahradu věčnosti vyvázanou ze spojení s konkrétním časoprostorem, vytoužený ráj lidských duší. Také Sophii umožňují zrcadlové plochy pozorovat hosty Spectacula bez jejich vědomí; navíc to, co je dopřáno jen postavám fikčního světa: překročit hranice časoprostoru a sledovat je (alespoň v náznaku) do budoucnosti. Akt reálného čištění zrcadel doma, v „muzeálním“ bytě (L. Fuks se o tomto *náročném a neodkladném zaměstnání* zmiňuje M. Pohorskému v nervozitě před započatím psaní) má symbolický význam: jako by si autor připravoval, „cídl“ základní metodickou pomůcku a kompoziční postup – zrcadlení.² Také vévodkyně spojuje finále svého psaní o smrti a konečnosti se zrcadlovým odrazem: nemilosrdná k sobě samé, nechává zrcadlo spojit svůj odraz s obrazy mrtvých předků.

Má vévodský (tedy nejvyšší) titul a altruistické smýšlení aristokratky – Fuksova vtělení či alter ego – vyjadřovat šlechtictví jeho ducha nebo vysoké postavení mezinárodně uznávaného autora ve spisovatelské hierarchii? Sophiin společenský statut i její filantropické sklony se skutečně jeví jako aluze k tomuto významu směřující. Vzhledem ke společenské roli pro oba platí „noblesse oblige“. Oba konají „dobro“ podle svého založení, míry schopností, ale i podle omezení daných jejich životním rámcem. Sophiina lékárna i chudobinec nejsou než nápad, ale její velkorysost a vlídnost ke služebnictvu, pomoc malému Pragrovi, jemuž dá vzdělání, jsou konkrétním konáním. Především však hotel s muzeem, určeným veřejnosti – její memento pomíjejícínosti, dočasnosti, neodvratného konce, ale i věčného opakování života, tedy i naděje; a také symbolický apel

¹ O zážitku mluví sám L. Fuks. Viz Fuks, Ladislav: *Moje zrcadlo – Vzpomínky, dojmy ohlédnutí* a Tušl, Jiří: *...a co bylo za zrcadlem*. Praha, Melantrich 1995, s. 152–153.

² Miloš Pohorský vykládá tento moment rozhovoru spíše jako Fuksův zápas „[...] s věčným problémem, jak se ve vyprávěném příběhu vyrovnat s realitou a fikcí [...]“. Tedy (domnívám se) jako rozpor mezi *mimesis* a *poiesis*, mezi pouhým napodobováním skutečnosti a koncipováním svěbytného světa.

Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Odeon 2006, Doslov M. Pohorského, s. 735.

na lidské svědomí, tlumočený obrazem nuzné Barbary. (A jestliže se Sophia obává, že svou alegorií vytvořila jakési *panoptikum*, neliší se od svého autora a protějšku: i on ho svému adresátovi mnohdy předkládá.) Fuksovo dílo je obranou humanismu, odsudkem zla a ponížení páchaných na slabých a bezbranných, výzvou k zodpovědnosti. V rozhovoru s J. Tušlem formuluje L. Fuks své přesvědčení a krédo – k obdobnému stanovisku, sledujeme-li proces jejího zrání, i ke shodnému názoru na knihy dospívá také jeho vévodkyně; i tímto je jeho vtělením:

Existují jisté mravní zákony, které hluboce tkvějí v našich srdcích, jsou neměnné a jsou podstatou člověčenství bez ohledu na proměny času. Díky tomu vůbec může existovat společnost a lidstvo. [...] Pesimismu v literárním díle a v umění vůbec netleskám. Kniha nemá čtenáři stříhat křídla a potápět ho do beznaděje. Má ho naopak povzbuzovat, poskytnout mu důvěru ke všemu žádoucímu a dobrému, a ne ho lámat. Nesmí ho vrhat do trvalé skleslosti, ale dodávat mu sílu, naději a víru. [...] Všechna dobrá záměrná činnost má smysl. [...] Jediná věc, která opravňuje naši existenci, je být dárce a příjemcem lidskosti.¹

Fuksův románový text se dotýká také **determinace** člověka jeho společenským zařazením; z něj plyne především povinnost loajality k vládnoucímu řádu, a tedy možné omezení jeho svobodné vůle a konání navzdory postavení. Vévodkyně, člověk zcela apolitický, se nijak nedostává do rozporu s monarchií: nevymyká se aristokratickému stylu života, není rebelkou, která svou vůlí rozvrací ustálený řád – z tohoto hlediska jsou její pestré praktické i duševní zájmy „nevinné“, neškodné. Studium dosahuje značné úrovně historického poznání a nadhledu, dospívá ke kritickému postoji vůči své vlastní třídě i k vědomí možného konce monarchie; zároveň ale k poznání, že není v jejích silách cokoli podstatného změnit. Jasně a osobně vnímá smutné osudy či problémy jedinců, kteří se pokusili uniknout ze „zlaté klece“ či jednat podle svého srdce i vůle, ale hlavně v rozporu s pravidly (smrt korunního princ Rudolfa s baronesou Mary Vetserovou, odpor vůči „nevhodnému“ citu následníka trůnu d' Este a „pouhé“ dvorní dámy Žofie Chotkové i proti jeho plánu federace *Spojených států Velkého Rakouska*, tragický osud císařovny

¹ Fuks, Ladislav: *Moje zrcadlo – Vzpomínky, dojmy ohlednutí* a Tušl, Jiří: *...a co bylo za zrcadlem*. Praha, Melantrich 1995, s. 312–316.

Alžběty, zavržení bratrance Adalberta). Sophiina myšlenka na zavražděnou Alžbětu znamená více než pochopení:

„Ano, utekla ze zlaté klece vídeňského Hofburgu [...] Všechno ji tam dusilo a skličovalo. Skličovalo a lámalo. Utekla, aby si zachovala sebe samu [...] Uletěla z klece ...,“ myslila si vévodkyně a náhle [...] si představila klec. Velkou zlacenou klec, v níž se chovají vzácní barevní ptáci. A jak si představila to jejich vylétnutí z ní, vzpomněla si na svou holubí poštu a na vzducholod’... „Mon Dieu, [...] nebožáčka chtěla vzlétnout. Zda vlastně i já nechci vzlétávat? Zda vlastně i já nežiji též v kleci...“¹

Vévodkyně podvědomě neužije dokonavého *vzlétnout* – znamená čin, který nejde vzít zpět; sama je příliš ukotvena ve svém životě, v majetku, tradicích. Holubí pošta a vzducholod’ nesymbolizují touhu uniknout; jsou motivy spjatými s její povahou: se sklonem k romantické hře a racionálním úsudkem stranícím pokroku. Bude spíše „vzlétávat“ svými dílčími činy konanými pro druhé i pro vlastní povznesení, než by učinila pokus rozbít rámec své „klece“ činem, za který by možná zaplatila neúnosně vysokou osobní cenu, činem snad až sebezničujícím či poškozujícím někoho jiného. Ke které z těchto dvou postav fikčního světa (k Alžbětě, k Sophii) se více blíží autor L. Fuks svým pokusem o manželství s dr. Giulianou Limiti, příslušnicí starobylého italského rodu, asistentkou na římské univerzitě? Ojedinělou a vnitřně tragickou (vnějškově skandální) snahou o únik z „klece“, ale i ponižujícím útekem zpět.² Lze připomenout další analogie (aluze): také Sophiino manželství s Hanzim bylo zpola „italské“ a vdovstvím nekončí. Vévodkyně stále nosí snubní prsten jako symbolické pouto. Zmínky o něm jsou nápadné. Hovoříc o dutém prstenu Borgiů, podotýká Sophia: „*[...] když si jej vezmu, pak vždy na prst prostřední. Zde na tom [...] nosím přece prsten snubní.*“³ Vzácný diamant v sousedství snubního kroužku jako by měl potvrdit hodnotu a trvalost Sophiina svazku – není ale soukromou autorovou omluvou dámě, kterou šokujícím způsobem opustil, ale

¹ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 729.

² „*Ukázal této ženě Prahu a ona mu nabídla Řím. Bylo to nesrovnatelné, protože Řím znamenal nejen společenské uznání, ale především plnou osobní a tvůrčí svobodu. [...] je to skutečně jen a jen pokus – byť už předem určený k nezdaru – osvobodit se.*“ Fuks, Ladislav: *Moje zrcadlo – Vzpomínky, dojmy ohlednutí a Tušl, Jiří: ...a co bylo za zrcadlem*. Praha, Melantrich 1995, s. 394–395.

³ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 134.

které si cenil? Jejich manželství bylo rozvedeno církevně, nikoli úředně – takže i Fuksovo manželské pouto stále trvalo. Ve světle tohoto faktu se předchozí úvaha nejeví tak bizarně.

Věrnost monarchii osvědčuje Sophia i souhlasem s penzionováním hajného Kneffla, jehož věštecká vidění o konci monarchie (ačkoli je vévodkyně má za bernou minci) je nutno umlčet. Textové informace o Sophiiniých společenských postojích a povinnostech lze jako aluze opět vztáhnout k empirickému autorovi, který plní závazky člena oficiální socialistické literární instituce a požadavky kladené na jeho literární tvorbu, ale i oficiální projevy kulturního činitele. Vévodkyně (fiktivní postava) plní roli, do níž se zrodila, L. Fuks (její autor) tu, již si zvolil a přijal poté, co se vzdal možnosti emigrovat. Zůstalo mu tak jen ono dílčí „vzlétávání“ – prostřednictvím textů. Také však nutnost mnohé skrývat v jakési vnitřní emigraci, maskovat pod vnějším loajalitou, ale i pod přijatou nálepkou humanismu, kterou jeho tvorba obdržela: strach před režimem, upřímnou a hlubokou víru v Boha, homosexualitu (do r. 1962 trestnou). Ve Fuksově textu se čtenáři dostane jen kusé psychologické charakteristiky hlavní postavy. O jejím intimním soukromí, prožívání, duševních stavech smí vypravěč zveřejnit minimum. Portrét je nutno sestavit jako mozaiku; z její mluvy, útržků myšlenek a konání. Právě styl a obsah jejího jazykového projevu umožňuje v dokonale zvládnuté formální konverzaci, zdvořilé a s vhodnou dávkou emocionality, domluvit, co je potřebné (splnit praktický a pragmatický účel) a na mluvčí prozradit jen, co sama chce. Mnohé Fuksovy publicistické (často povinné, mnohdy ochranné) texty mají podobné rysy, některé vlastně neobsahují nic (ideovost se jaksí rozplývá v nekonkrétno) a bylo by možné je interpretovat jako parodie na oficiální projevy. Sarkasmy (dosti nemilosrdnými) na svou společnost si Sophia ulevuje v duchu nebo před svou důvěrníci Justinou. Svůj osobní myšlenkový vzkaz, který má potřebu předat svým současníkům i budoucím generacím, vtěluje jen a jen do svého „díla“ – do textu hry a především do poněkud bizarního metonymického výtvaru: hotelu-muzea se Spectaculem. Nepřeje si, aby bylo zveřejněno její jméno, aby budoucí generace spojovaly její poselství s konkrétní osobou, ačkoli při otevření muzea je jako tvůrkyně přáteli a blízkými oslavovanou hvězdou večera i hlavní aktérkou. Zároveň však též osobou

vláčenou za svůj výtvor-iluzi tiskem, odsuzovanou i bráněnou – prostě vhodným předmětem politizujících kritických polemik, záminkou ideových střetů radikálního listu, liberálního Neues Wiener Tagblattu a sociálnědemokratických novin. L. Fukse zřejmě těšil úspěch jeho knih i sláva a uznání spojované s jeho jménem, ale podobně jako jeho postava chrání svou identitu a soukromí. I pro své paměti (a jejich spoluautora) vymezuje určité zásady, tabu:

Ze svého života uvádím pouze to, co považuji za podstatné ve vztahu ke své literární práci, ke svým knihám. Dále všechno, co utvářelo mou osobnost [...]. Nechtěj po mně, abych hodnotil dějiny nebo dokonce soudil lidi. Toto přísluší pouze Bohu. Nejlépeji jsem obsažen jen a jen ve svých knihách. Bude-li je někdo číst za sto let, nebude ho zajímat, jaký jsem byl já. Pokud ano, tak si mě stvoří z toho, co si přečetl.¹

Zvýrazněná část výroku nevyjadřuje pouze osobní názor, ale teoretický, estetický postoj romanopisce. První věta připomene známý výrok Flaubertův: „*L'art [...] doit rester suspendu dans l'infini, complet en lui-même, indépendant de son producteur. [...] L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu.*“² Druhá pak tradované *Madame Bovary, c'est moi!*,³ které s předchozí zásadou není v rozporu ani ve smyslu *ta Bovaryová, to jsem já*, ani ve smyslu *já sám jsem ve svém textu obsažen*. Fuksem

¹ Fuks, Ladislav: *Moje zrcadlo – Vzpomínky, dojmy ohlednutí* a Tušl, Jiří: *...a co bylo za zrcadlem*. Praha, Melantrich 1995, s. 397. (Zvýraznění L. S.)

² „*Umění musí být zůstaveno nekonečnu, úplné v sobě samém, nezávislé na svém tvůrci. Autor má udělat vše, aby budoucí pokolení uvěřilo, že nikdy nežil.*“ (Překlad L. S.)

Correspondance : extraits: Leçons de Littérature, Etre impersonnel. *Gustave Flaubert: A Louise Colet. 27 mars 1852*. [online]. [cit. 2012-07-13]. Dostupné z: <http://jb.guinot.pagesperso-orange.fr/pages/art1.html>

³ Tuto symbolickou větu Flaubert nikdy nenapsal ani v korespondenci, ani v zápisníku, ani v žádném uměleckém textu. Možná ji ani nikdy neproslovil. Vznik legendy je příkladem jevu nazývaného „mise en abyme“, tedy několikanásobně do sebe vnořeného téhož: René Descharmes, specialista na Flauberta, řekl ve svém díle (*Flaubert, sa vie, son caractère et ses idées en 1857*. Ed. Ferroud, 1909), že (parafrázuji) jistá dáma, důvěrná známá slečny Amélie Bosquetové, Flaubertovy literární přítelkyně, mu řekla, že jí právě tato Amélie řekla, že jí sám Flaubert řekl onu větu. Přes R. Dumesnila, J. Nathana, R. Girarda, H. Juina i A. Mauroise doputovala do dneška jako prvek literárního povědomí (a stala se též součástí výkladu ve Fischerových dějinách francouzské literatury). Paradoxně: tato myšlenka (či smyšlenka), jsouc jednou na světě, stala se teoretickou fólií; je otázka, zda by měla k výkladu literárněestetických názorů být používána (jak se děje i v této práci).

Literatura: Biasi, Pierre-Marc de: *Gustave Flaubert, une manière spéciale de vivre*. Paris, Grasset 2009. Genette, Gérard: *Bardadrac*. Paris, Seuil 2011.

Viz též Elle c'est elle, lui c'est lui!. *Le Monde.fr* [online]. 12 décembre 2009. [cit. 2012-07-13].

Dostupné z: <http://pauledel.blog.lemonde.fr/2009/12/12/elle-cest-elle-lui-cest-lui/>

(a v 19. století Flaubertem) proklamovaná autonomie díla a statut (empirického) autora: „nepřítomen“ nejsou totožné se strukturalistickou absolutní „smrtí autora“ a totální intertextualitou. Nepopírají autorský záměr a jistou formu existence autora v textu: vše, co pozoruje v zrcadle své mysli a vtěluje do slov, filtruje přes svou osobnost; je ve svých textech nutně obsažen, jsou i jeho osobním zrcadlem (či lépe: odrážejí i to, co je za zrcadlem). Odmítají ale biografii autora jako berličku: není spolehlivou oporou při čtení a interpretaci a proces porozumění může spíše komplikovat. Obhajují právo spisovatele na ochranu soukromí. Paratext „Ladislav Fuks“ se tak stává identifikačním údajem spojujícím takto označené texty a naplňovaným obsahem jen z nich – vede k vytvoření modelového autora (a vlastně ho opodstatňuje).¹ Ve výkladech díla však empirický autor zdaleka „mrtev“ není: biografická fakta, vývoj osobnosti, psychické ustrojení, názory, postoje, konání jsou brány v potaz a je jimi poměřováno dílo. Z tohoto hlediska je novinami veřejně přetřásaná Sophiina práce (muzeum a Spectaculum) a hodnocení její společenské škodlivosti (nebo užitečnosti) aluzí na neustálé ideové prověřování osoby autora Ladislava Fukse a jeho textů např. literárními kritiky. Do roku 1989 jsou poměřovacími fóliemi povinné znaky socialistického realismu: angažovanost, stranickost, pokroková ideovost a optimistická vývojová vize (a nutno říci, že vždy bylo hledáno, čím L. Fuks do oficiálních schémat nezapadal – třeba osobitými a značně nesocialistickorealistickými uměleckými postupy, v sedmdesátých letech (paradoxně přes normalizační a normalizující tematické přizpůsobení) ani povinným ideovým vyzněním. Po roce 1989 je měřen stejnými kritérii, jen převráceně, z opačného pólu: je jimi souzen. Petr Prouza doplňuje v druhém vydání *Zrcadla* Tušlova *Intermezza* takto:

Vrátím se [...] do předvánočního času roku 1990. Listopadový převrat v předchozím roce uvolnil až nečekaně zpuchřelá stavidla režimu tupé jakešovské státostrany, ovšem očistný proud [...] vyplavil na povrch i nejedno lejno. Co se jen [...] vyrojilo překvapivých „hrdinů“, kteří zcela skrytě „bojovali“ proti totalitě [...]. Ukázkovým příkladem byli redaktori do poslední chvíle zavile dogmatického rafajovského Literárního měsíčníku, překabátění zvládli za pár dnů. Svou příležitost vycítili i prostě nekvalitní tvůrci, autoři třetího řádu [...]. Ti všichni se potřebovali nějak

¹ Ačkoli si musíme být vědomi, že myšlenkově, názorově může být modelový autor s empirickým zcela v rozporu; což je např. podle U. Eca také důvodem k existenci modelového autora. (Eco, Umberto: *Šest procházek literárními lesy*)

zviditelnit a ukázat svou náhle propuknuvší jakobínskou nesmiřitelnost. Ladislav Fuks jim posloužil jako vhodný terč: oceňovaný minulým režimem, některá jeho poplatná dílka, způsob vystupování na veřejnosti – kdosi přišel s tím, že „jeden fuks je měřítkem zbabělosti,“ dokonce se nestoudně probírala i jeho sexuální orientace.¹

Jiří Tušl shromažďuje (ale i vykládá) fakta z Fuksova života s cílem zcela protikladným: nemají mu jen pomoci konkretizovat aluze směřující z textů k autorovi, rozkrýt autobiografické prameny jeho textů, ale složit co nejúplnější osobnostní portrét, aby nezůstaly skryty pohnutky jednání a autor nemohl být souzen z kusých útržků informací použitých účelově k vytvoření jeho negativního obrazu. Svým způsobem J. Tušl píše Fuksovu obhajobu. Tuto funkci (aniž ji ale proklamují jako záměr) plní i teoretické texty, které interpretují Fuksovy „normalizační“ prózy (ale i postoje autora) nezaujatě, se snahou o objektivitu. Zasazují je do doby vzniku, kdy autor píšící na objednávku (či spíše politický příkaz) musí projevovat vděčnost oficiálním kritikům (H. Hrzalové, V. Dostálovi), pokorný souhlas jejich hodnotícím analýzám a činit „konstruktivní“ sebekritiku. Dokonce veřejným, tristním aktem (ponižujícím pro oba) odmítnout vstřícnou esej Josefa Škvoreckého *Dobry člověk v nedobré době*. Ta je jedním ze zmíněných bezpředsudečných textů (jsouc protiváhou normalizačnímu teoretickému diktátu povinné literární formy – vyšla v *Listech* v roce 1975). Za text, který je dobově jakousi obranou z druhé strany, lze považovat *Normalizační prózy Ladislava Fukse* z pera Ericha Gilka.² O svém strachu z režimu, z lidí, kteří byli jeho chlebodárci, o svém podrobení Fuks v knížce *Moje zrcadlo* záměrně nepíše, nenaznačuje, že by svá „normalizační“ díla („normalizovaná“ ale jen částečně, neboť ve formě i ve zpracování tématu si autor zachoval svůj rukopis, jak dokládá např. právě E. Gilk) měl méně rád či jimi (sebou) nějak opovrhoval. Je možné číst je bez zaujatosti, s pokusem o objektivitu nepoškozenou apriorním politizujícím odsudkem. V *Návratu ze žitného pole* (1974) si L. Fuks, který chtěl zůstat českým a doma

¹ Fuks, Ladislav: *Moje zrcadlo* a Tušl, Jiří: *...a co bylo za zrcadlem*. Praha, Mladá fronta 2007, s. 386–387.

² Gilk, Erich: *Normalizační prózy Ladislava Fukse*. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Moravica 6–2008, Facultas Philosophica, s. 213–217.

publikovaným autorem, napsal svého „Občana Brycha“.¹ Další „normalizační“ próza *Mrtvý v podchodu* (napsaná v roce 1976 s Oldřichem Koskem) je autorským výletem do oddechového žánru detektivky. Povinná angažovanost je splněna odsudkem drogové závislosti, jež k nám proniká ze Západu; textu (přes jeho stylovou nevyrovnanost) však nelze upřít čtivost, napětí a konstrukční logiku příběhu. Následující *Pasáček z doliny* (1977) se nedá jednoduše popsat jako *příběh poválečné socializace zapadlé slovenské vesničky*² – počátky proměny jsou jen dotekem, náznakem, novou perspektivou pro hlavní dětskou postavu. Text sám nabízí způsob čtení: je baladickou novelou (autor si posléze vyčítal, že podlehl naléhání vydavatele a nenechal pasáčka zemřít utonutím v bystrině – tragický konec byl v rozporu s proklamovaným dobovým optimismem – a porušil tak zásady žánru). Podmaní si bizarním obrazem světa, který předkládá, neboť ten je stvořen v úzké perspektivě naivní dětské mysli přírodního tvora s bídným údělem, který vyrůstá v zaostalém kraji bezčasí, tradic, pověr, pohádek a mýtů. Ty prostupují reálnou každodennost tak, že s ní vytvářejí podivný hybridní prostor, v němž neoddělovat reálno a neskutečno je samozřejmé. Upoutá básnickým a mnohotvárným jazykem – terminologicky přesným, zároveň bohatým a též nesourodým (spisovná čeština se mísí s obecnou, slovakismy, nářečím, hungarismy, germanismy). Jen těžko lze tento text nařknout z prvoplánové, povinné a primitivní ideovosti. Ta se týká i poslední Fuksovy

¹ Ve zmíněné stati *Dobry člověk v nedobré době* se Škvoreckého interpretace dotýká bodů, v nichž L. Fuks nevyhověl normě socialisticky realistického románu. Normalizační kritika román vskutku hodnotí rozporuplně (společensky převratný Únor není plnohodnotně vypodobněn – je pouhou kulisou, hrdina Bárta je příliš psychologizován a neprodělává podstatný názorový přerod – citové podložení jeho rozhodnutí neemigrovat je z hlediska normy nedostatečné). Literární – stejně jako jakákoli společenská kritika – má být cestou k nápravě chyb (v duchu „socialistický člověk se stále učí“). L. Fuks tuto „hru na konstruktivní kritiku a sebekritiku“ s normalizátory (i proti nim) hraje; jakou měrou byla tato ochrana ideové a formální čistoty povinným naplňováním prázdného postulátu, pouhého proklamovaného předpisu – tedy hrou hranou *spolu* s vůdčími teoretiky-normalizátory, zůstává otázkou. Jim zajišťuje mocenské postavení s ekonomickými výhodami („tvůrčí“ pobyty na Dobříši, Kozákovy cesty do ruské tajgy); Fuksovi pak možnost přežití na postu autora vydávaného pod křídly oficiální instituce. Jak velkou niternou újmu mu přinášely jeho „úlitby“ a proklamace, lze jen tušit. (Např. potupná předmluva k druhému vydání *Myš Natalie Mooshabrové* – alespoň ta musela normalizovat naprosto svobodný text, popírající zcela souvislost politického zřízení vymyšleného románového světa – fuksovsky groteskního a kuriózního – s totalitním režimem. Bylo by možné diskutovat o jejím předepsaném a skrytém účelu a skutečném fungování: pro čtenáře byla v té době interpretačním návodem.)

² Gilk, Erich: *Normalizační prózy Ladislava Fukse*. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Moravica 6–2008, Facultas Philosophica, s. 213.

„normalizační“ prózy vlastně jaksi druhotně: *Křišťálový pantoflíček* (1978) zobrazuje dětství národního a komunistického hrdiny Julia Fučíka – na dotvoření uměle vytvořeného mýtu se podílí leda tak, že mu dodává hlubší a jemnější lidský rozměr. Text byl psán na objednávku pro filmový scénář – tím je „problematický“. Zadavatel Ota Hofman, tehdy dramaturg a scénárista na výsluní, z neznámých příčin film nenatočil. To možná autonomii textu vlastně prospělo – možné ideologické přetváření a „zhodnocování“ nepozměnilo pozdější náhled na něj (jak se přihodilo *Pasáčkovi z doliny* „díky“ Vláčilovu ztvárnění). Bez zaujatosti ho lze snadno číst jako Bildungsroman: obraz zrání talentovaného a vnímavého chlapce. Je možné vzdát se tradovaného žánrového označení novela či novelka (převzatého od Fukse) – text mu neodpovídá ani svým více než dvousetstránkovým rozsahem. Uznání zasluhuje skloubení citlivé a důsledné práce s fakty a autorské licence. Ani v této próze se L. Fuks nezřekl náročného způsobu podání, stovební rafinovanosti, důmyslné práce s návratnými motivy, psychologické kresby a vystižení doby (v souvislosti s *Vévodkyní a kuchařkou* lze zdůraznit, že touto epochou je konec rakousko-uherského mocnářství). Všechny své dokončené umělecké texty stvořil Ladislav Fuks v éře socialismu; vždy byly objektem oficiálních lektorů a posléze marxistické kritiky, která měřila metrem socialistickorealistických postulátů. (Je s podivem, že některé – kupříkladu *Oslovení z tmy* nebo *Myši Natalie Mooshabrové* – vyšly. Vždy však nabídly ideově vyhovující výklad a jejich autor byl konec konců vývozním článkem české socialistické literatury.) Fuksovy prózy sedmdesátých let – celé poloviny jeho tvůrčí aktivity – jsou kamínkem do mozaikového obrazu normalizační epochy. Vypovídají o proměně uměleckého textu i autorské osobnosti v požadované „normalizované“. To, čím procházejí jeho postavy, společenské i individuálně konkretizované zlo, které ničí bezbranné bytosti nebo je nutí činit sebepotlačující rozhodnutí či žít s maskou, se neděje ve fikčním světě – projevuje se v tematice přizpůsobení psaní a ve vystupování autora, jakkoli se snaží zachovat své umělecké techniky. Z tohoto hlediska je pro L. Fukse *Vévodkyně a kuchařka* (1983) – a již *Obraz Martina Blaskowitze* (1980) – opravdu návratem k sobě samému a ke svobodnému (či svobodnějšímu) vytváření fikčních světů. Také Sophia, jeho fiktivní postava, spěje v obou

svých tvůrčích činech za svým plánem a vizí – sebevědomě a osobitými prostředky, ignorujíc výtky Hermanna Bahra týkající se hry i pochybnosti a jedovaté odsudky bratrancovy; ani polemiky v tisku se jí zřejmě nedotknou. Pochybnosti o smyslu díla zůstávají její soukromou záležitostí. Nelze se však domnívat, že titul, postavení a finanční možnosti jí umožňují cokoli (dokladem je Adalbertův osud); její svoboda konání není absolutní. Oba – fiktivní postava i její autor – konají v rámci povoleného. I v tomto aspektu se dá vidět podobnost postavy vévodkyně a toho, kdo ji stvořil.

Považuje-li interpret fakta směřující z textu ven do mimoliterární skutečnosti za aluze, najde těch, která míří od postavy vévodkyně k empirickému autorovi, ještě celou řadu. Vévodkyně je bytostí interiéru; buduje svůj vídeňský palác (či spíše měšťanský dům) jako muzeum různých dobových stylů – Fuksův „muzeální“ byt působí jako bizarní kabinet kuriozit, včetně obrazů a zrcadel, s nimiž majitel (podobně jako jeho vévodkyně) zachází jako s předměty zvláštního, téměř magického, až rituálního významu. Vévodkyně se vyzná ve výtvarném umění (v malířství, sochařství, ale i šperkařství) – L. Fuks je nejen kunsthistorikem, ale sám je schopen uchopit štětec a dát obsah prázdnému rámu. Sophia umí rozpoznat talent a dává příležitost Malíři Diezlerovi, aby doplnil její muzeum svým obrazem-mementem *Svědomy*. Vnáší tak do svého „díla“ narativ, který odpovídá jejímu vizuálnímu, předmětnému a symbolickému podobenství o době. Obdobně činí její tvůrce – své dílo (či podobenství) slovesné nechává podle své volby doprovázet jemnými a citlivými ilustracemi Jana Černého (1919–1997).¹ Postavu a jejího autora spojuje také záliba v kulinářství. Postavíme-li vedle ní upřímnou víru v Boha (pro člověka Sophiiny doby samozřejmou, pro L. Fukse nutně utajovanou hodnotou), která ve výčtu podobností zbývá, může se zdát, že je zmíněna v nevhodné souvislosti. Materiální (či materialistické) však v náhledu na život, v jeho pojetí a životní filosofii neznamena nízké v protikladu k vysokému – duchovnímu. Je pozitivně pocítovanou a žitou částí bytí – vedle jeho

¹ Nepřekvapuje, že L. Fuks volí malíře a kreslíře, jehož sugestivní a kouzelné ilustrace díky hloubce umělcova vcítění do textu nejen doprovázejí, ale spoluvytvářejí a pomáhají interpretovat především texty pro děti. Černého obrázky doplňují vydání Fuksových próz v 80. letech.

duchovní stránky; součástí Sophiina modu vivendi, životního stylu, který si cílevědomě a systematicky, podle svého citu a rozumu (*d' après son esprit*) buduje v rámci svého dosahu působnosti. Záliba v kulinářství, v požitcích z vybraného jídla a pití, zaplňování interiéru blízkými předměty je terapeutická – kompenzuje (podobně jako psaní textu) prožitek životní úzkosti, vyrovnává, zklidňuje život v časech, kdy změny již jsou pociťovány. Vévodkyně netouží po přeměně světa, nejedná nerozumně; ví, že není v jejích silách ani intencích cokoli změnit na principu stávajícího společenského řádu. Zároveň se s důvěrou podrobuje věčnému řádu nadčasovému – systému morálních hodnot – a nadlidskému řádu božskému, řádu Osudu a také Smrti, s nímž člověk málo zmůže. Zásah do tohoto univerza může mít tragické následky; podobně ovšem jako vystoupení proti systému politickému. Lze pozorovat jakési dvojaké vidění skutečnosti: vědomí tragiky lidského individuálního osudu – nejen v neodvratném spění ke smrti, ale i nemožnosti naplnit některé své touhy či ideály – a současně pozitivní životní pocit, radost ze života a činorodost. Tušení konce starého světa, po němž nadejde doba radikálně odlišná (v novém století i v novém společenském ustrojení) a zároveň stoické povznesení se nad běh dějin i lidský osud. Sophia si organizuje život jako klidný a harmonický, ovládá ho v jeho nejbližších vztazích a svůj osud v rámci dosažitelného, buduje idylu, byť zdánlivou, vyladuje životní rozpory, provozuje „hru na šťastný a neproblematický život“. Přijímá životní postoj biedermeierského člověka, jeho životní filosofii – ovlivněna stoickým učením, které s tímto náhledem ladí a velmi silně lidmi, s nimiž se začala stýkat a s nimiž ji sbližují její aktivity; jsou to příslušníci měšťanstva, tedy středního stavu. Podobný postoj k životu, jak o tom vypovídá idylizující Fuksovo životopisné vyprávění konfrontované s Tušlovými odhalujícími vsuvkami, zajímá její autor. Říká-li Sophia Senecovými slovy, že *unser Leben ein Weg zum Tode ist*, vyjadřuje L. Fuks v *Mém zrcadle* totéž citátem Martina Heideggera: „*Nichts Anderes ist das Menschliche Leben, als das Sein zu dem Tode.*“¹ S oním *nichts anderes* však polemizuje: „*Život je příliš bohatý, rozmanitý, má*

¹ Viz např. Fuks, Ladislav: *Moje zrcadlo – Vzpomínky, dojmy ohlednutí* a Tušl, Jiří: *...a co bylo za zrcadlem*. Praha, Melantrich 1995, s. 315.

*svoje poslání, účel a smysl a také své naděje a víry, než aby nebyl ,ničím jiným‘.*¹ Stejně jako jeho fiktivní vévodkyně oponuje pesimistickému bratrovi nad knížkou Marca Aurelia. V jistém ohledu koncipuje Fuks svou postavu jako svůj ideál – jištěna hradbou postavení a bohatství, nemusí se aristokratka za své dílo zodpovídat, kát se a v duchu ideologického nátlaku ho veřejně vysvětlovat či dokonce dezinterpretovat. V mnohém postava svého autora nedosahuje (a takto se vyrovnává deficit mezi nimi) – je diletantkou v psaní uměleckého textu, není žádnou zvláštní znalkyní v oblasti moderní filosofie (také tehdy začínající psychologie a psychoanalýzy); čte Bergsona, stojícího na počátku své kariéry i autorství, především proto, že je módní a ona sleduje nové trendy v myšlení, zatímco pro L. Fukse je Henri Bergson tématem dizertační práce² a psychologie celoživotním zájmem, nejen vystudovaným oborem. Promítání empirického autora do fiktivní postavy textu se tedy zdá být zřejmé.

Nasazování masky lze nahlížet jako jeden z Fuksových literárních (i životních) principů, jako **stylizační (a autostylizační) postup**. Vévodkyně, postava, jež se „maskuje“ z vrozené hravosti (pro své pobavení) a nasazuje si zdvořilostní a usměvavou tvář společenské konvence, je zároveň vykládána jako maska samotného L. Fukse (dochází k jevu mise en abyme – tady jde o vrstvené maskování či zrcadlení masky). V *Tváři a masce* převádí Aleš Kovalčík toto autorské vtělení na *zašifrovanou homosexualitu v nejvyšším stupni utajení* (v linii Fuksových textů). Právě díky aluzím směřujícím ven z textu (a nejen narážkám na fakt Fuksovy homosexuální orientace) je toto utajení dešifrovatelné; maska nesmí být dokonalá, aby mohla být odhalena a sejmuta. Je-li však postava s autorem ztotožněna, dostane jednoznačný výklad, stane se jakousi nádobou s obsahem „Ladislav Fuks“, je zbavena interpretačních možností (i promítnutí autora do jiné postavy téhož textu). Pokud je *Vévodkyně závěrečným žertem starého mistra* (podle M. C. Putny), pak tento nespočívá v pouhém splynutí, ale naopak v **ambivalentnosti** postavy, jíž je ponechána svoboda – stejně jako empirickému autorovi; textu pak více možností čtení. Do svého,

¹ Tamtéž, s. 315.

² s názvem *Bergsonova idea tvořivého vývoje a její důsledky pro mravní výchovu*

tedy fikčního světa je zasazena jako žena; není třeba jí její ženskost upírat (i se slabostí pro toalety z andaluských krajek, s potěšením zdobit se drahokamy ve vzácných špercích, se zálibou v kuchaření, s lehkým sklonem k pomluvám, ženskému tlachání a lehkomyšlným hrám, neb ji neváže žádná povinnost, tíha mužského úřadu). Projekce autora do postavy je **možným** aspektem, autorovou odvážnou, sebeironickou variací na strunu mnohdy temnou, možná literárním „zhmotněním“ vlastní, v mnoha rysech ženské duše, výrazem touhy uniknout ze svého postavení pod bezpečnou i rafinovanou masku ženského těla i pod ochranu vysokého postavení šlechtičny. Zároveň stvrzuje marnost této vize, neboť Sophiina volnost, nezávislost a konání jsou obdobně omezeny politickou mocí a konvencemi jejího stavu (pokud je svým konáním překračuje, činí tak obezřetně). Postava vévodkyně je svému tvůrci věcným **zrcadlem**, jež mu vrací pouhopouhý jeho obraz, nejsouc schopno vyjevit vnitřní představy a přání.

Sophiin pohled je však také zrcadlem obražejícím mladistvou mužskou krásu. A protože empirický autor je v ní coby odraz v zrcadle přítomen, dochází k zajímavému efektu: mladíci jsou nahlíženi jako erotický a estetický objekt přitažlivou vznešenou dámou a zároveň homosexuálním mužem. Obraz diskrétně naznačuje půvab nahlíženého objektu, náklonnost, něhu a naprostou toleranci ke Gramontovým zálibám (společné kratochvíle chlapců na Capri Sophia nazývá *orgiemi* s úsměvem a bez stopy moralizování). Sophii, nahlízející subjekt, pak zobrazuje jako o řadu let starší příznivkyni a protektorku. Zrcadlový obraz ukazuje povrch – napovídá skrytou jinakost a svou zdánlivostí (z fyzikální podstaty) nedostupnost toho, co je za zrcadlem. Co lze tušit, uhadovat, co je předmětem touhy tlumené vůlí a rozumem, čeho se postava a potažmo její autor zřekli za cenu osamělosti: intimní, tělesné blízkosti milované bytosti. Vévodkyně udržuje společenské styky, jež jsou v mnoha případech zdvořilostní a formální, v jiných se jeví společenský odstupem a nadřazenost, v dalších náklonnost i přátelství – vždy však jakýsi odstup. Gramontovo pozvání do jeho mladistvé společnosti zdvořile a neurčitě odsouvá, odmítá. Prostor Sophiina milostného života je prázdný. Žití bez vášně jako volba, potlačení citů rozvracejících vyrovnané, pokojné žití rovněž koresponduje s filosofií

a životními pravidly biedermeierského životního stylu. Ladislav Fuks píše svůj text ve věku, kdy dospěl do téhož stavu, k čemuž životnímu postoji.

Postava vévodkyně je obohacována výkladem aluzí, které směřují z textu ven k historickému autorovi; jejich výklad směřuje dovnitř. Fiktivní postava a její původce se nasvětlují vzájemně – v rysech určených aluzemi. Může však docházet k tomu, že interpret hledá fakta zjištěná o autorovi (či jeho vlastnosti a sklony, o nichž se někde dozvěděl) v postavě; nebo přenáší určité rysy fiktivní postavy na psychofyzickou osobnost pisatele – pak aluze funguje jaksi obráceně: z postavy vykládáme autora. Příkladem může být mechanické aplikování faktu *prázdnota Sophiina milostného života* (tedy vývodu z fikčního světa) na reálnou existenci L. Fukse. Nechává empirického autora i jím vymyšlenou postavu překračovat hranice textu a fikčního světa (pronikat z extradiegetické roviny do diegetické a naopak), vzájemně se v sobě zrcadlit a vytvářet tak efekt „vnoření“ – tedy mise en abyme. Co tento akt přináší? Vnáší zajímavé údaje do výkladu postavy, může na něm stát jeden z výkladů textu jako celku (parafrázuji: podle M. C. Putny je *Vévodkyně a kuchařka jinotajem, vtělením starého mistra do textu, jeho posledním žertem* ve smyslu Rabelaisova výše zmíněného: *Tirez le rideau, la farce est jouée*); také ale může být prostředkem psychologizující interpretace autora – spíše než postavy (v *Tváři a masce* A. Kovalčíka). Vztahování reality a fikce prostřednictvím aluzí může interpretaci zajímavě a někdy pikantně obohatit. Přesto myslím, že ho k pochopení významu samotného textu není třeba a neslouží jako klíč k jeho hlavnímu smyslu.

Narážky na realitu (ve vztahu vévodkyně a její autor) mají podobu odkazů, paralel, analogií – vztahují se k dílčím biografickým faktům. Interpret, hledá-li podobnost fikce a jejího empirického autora, skládá kamínky do mozaiky jeho života, slepuje informace často neověřitelné, nezřídka údaje z druhé ruky, kolující zvěsti vytržené z životního kontextu (skutečně pak platí *wer tod ist, ist immer im Unrecht*, jak říká jedna z postav románu). Z nich tvoří cizí život a vykládá osobnost, aniž ví, do jaké míry je výsledek fikcí. Ten je svého druhu malým fikčním světem, který se od toho vévodkynina liší tím, že

existoval úplný, kdežto Sophiiin takový (už ze své podstaty) nikdy nebyl. Tady má ale čtenář (ten empirický) právem fantazie možnost „dopsat si“ její příběh sám – k čemu je ale interpret oprávněn v případě lidské bytosti? Míra etiky je dána přístupem – buď chce skrze dílo a realie autora soudit, nebo se pokoušet o co nejúplnější osobnostní portrét, který má sloužit nejen k výkladu, ale i obhajobě spisovatele (jak činí Fuksův přítel J. Tušl ve svých *Intermezzech* vložených do Fuksových idealizujících a diskrétních pamětí). Ke zveřejňování intimity druhého člověka se z pozice jedné krajnosti vyjadřuje Milan Kundera:

Procházím se s Elvarem D. po hřbitově v Reykjavíku; [...] je to sotva rok, co tu byl pohřben jeho přítel; začne na něho nahlas vzpomínat: jeho život byl poznamenán tajemstvím, pravděpodobně sexuálním. Tak jak tajemství provokují podrážděnou zvědavost, má žena, mé dcery, lidé okolo mne naléhali, abych jim o tom něco řekl. [...] Nic jsem neprozradil. Protože jsem také neměl co prozradit.[...]’ Poslouchám ho fascinován: od dětství slyším, že přítel je ten, s nímž se člověk podílí na svém tajemství a který má právo ve jménu přátelství vyžadovat, aby je znal. Pro mého Islandčana přátelství znamená něco jiného: být strážcem u dveří, za nimiž přítel skrývá své soukromí; být tím, kdo nikdy neotevře ty dveře; kdo nikdy nedovolí je otevřít.¹

Je obtížné respektovat Fuksův (či Flaubertův nebo Kunderův) srozumitelný požadavek nevykládat dílo z biografie autora. Empirického autora se nelze snadno vzdát – z obavy, že, uchopení textu bude ochuzené; také literární historie bude vždy začleňovat dílo do kontextů: osobního, literárního, společenského. Aluze odkazující k realitě (i k autorovu soukromí) je teorií definovaný intertextuální jev; jak je s ní (či vlastně s onou realitou) nakládáno, je volbou interpreta.² K biografickému postupu při výkladu textu se vyslovuje M. Kundera – hovoří o Proustovi a o *Hledání ztraceného času*, ale vlastně i o L. Fuksovi:

[...] mohu nadále považovat Albertinu za ženu ze všech nejčarovnější, od chvíle, kdy jsem se dozvěděl, že jejím modelem byl muž, tato zbytečná informace se zahnízdila v mé hlavě [...]

Zabili mi mou Albertinu. A vybavují se mi Flaubertova slova: „Umělec má udělat vše, aby lidé uvěřili, že nikdy nežil.“ Je třeba dobře pochopit tu větu: ten, koho chce romanopisec především chránit, není on sám, ale Albertina a paní Arnouxová. [...]

¹ Kundera, Milan: *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*. Brno, Atlantis 2006, s. 55–56.

² Teorie J. Homoláče (*Intertextuovat a utváření smyslu v textu*) tento typ aluzí nebere v potaz; do systému transtextuality zahrnuje odkazy z textu do textu.

V Hledání ztraceného času *prohlašuje Proust jasně: „V tomto románu není [...] jediný fakt, který by nebyl fiktivní [...], není jediná ‚klíčová‘ postava [personnage ‚à clefs‘].“ [...] Proustův román je jednoznačně situován na opačné straně autobiografie; není v něm žádná autobiografická intence [...]: „... každý čtenář, když čte, je vlastně čtenářem sebe sama. Román je zvláštním optickým nástrojem, který spisovatel nabízí čtenáři, aby mu umožnil objevit to, co by jinak sám v sobě nikdy neuviděl. [...]“ Tyto Proustovy věty nedefinují pouze smysl románového umění; definují smysl románového umění vůbec.¹*

Fuksovými slovy lze dodat: „*U velkého kumštu odkryje vnímavý čtenář autorovu duši. Není-li dílo vnitřně pravdivé, nelze hovořit o umění.*“² Pokud má čtenář podle Fuksova přání odhalit podstatu jeho osobnosti jen v literárním díle, dostává vlastně za úkol najít a popsat modelového autora, do něhož ten empirický promítá svůj systém hodnot, v němž odhaluje svoji narativní strategii a dává instrukce, jak číst. Fuksovu požadavku možná nejvíce odpovídá termín Miroslava Červenky umělecká osobnost, neboť pojmenovává interní subjekt díla jako lidské tvůrčí vědomí.³ Fuksovi modeloví autoři jsou variacemi jednoho jediného – to je čtenáři potvrzením, že Ladislav Fuks se ve svých textech cele zrcadlí. Mnohé zůstane skryto, tušeno – k vytvoření povědomí o umělecké osobnosti však podrobná a všeobnažující biografie není nutná.

Aluzemi směřujícími do reality jsou v textu *Vévodkyně a kuchařky* **postavy a historické události**, které autor zapojil do fikčního světa vyprávění. Hloubka pochopení tohoto světa závisí na míře čtenářovy znalosti historického kontextu. Z jiných narativů (i historických) si prostřednictvím inferencí doplňuje osud nešťastné a posléze zavražděné císařovny Alžběty; její smrt v den asperské recepce je další indicií blížícího se konce monarchie. Připomíná si prince Rudolfa – citlivého muže se s klonem spíše k vědě (byl vynikajícím

¹ Kundera, Milan: *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*. Brno, Atlantis 2006, s. 19–20.

² Fuks, Ladislav: *Moje zrcadlo – Vzpomínky, dojmy ohlédnutí* a Tušl, Jiří: *...a co bylo za zrcadlem*. Praha, Melantrich 1995, s. 309.

³ Červenka, Miroslav: *Významová výstavba literárního díla*. Praha, Karolinum 1992, s. 136.

„Osobnost vyvstává tedy z díla ne jako prostá skládanka ze stavebnice jednotlivých významových komplexů, ale jako princip jejich dynamického sjednocování, jako souhrn prožitků, vědomostí, tvůrčích schopností a zálib, k nimž lze právě toto dílo přiřadit, jako lidské vědomí, jež mohlo dané významové komplexy v daných vztazích koncipovat a uskutečnit.“

ornitologem) a technickému pokroku a také ke psaní než k vládnutí, jeho společensky nepřijatelný milostný vztah; nepohodlného romantického krále Ludvíka Bavorského – snílka, melancholika (a homosexuála), jemuž bylo umění (ale také jídlo) nade vše. Tedy těch, kteří nechťejí svůj pozemský život obětovat pouze přesně vymezené povinnosti; jejich pokus „vzlétnout“ po svém, „rebelství“, individualita, životní síla a svoboda ducha jsou nalomeny pevně strukturovanou mocí, požadavky vládnoucího systému a lhostejností příbuzných. Čtenář si dotváří osobnost Františka Ferdinanda d'Este, vášnivého, neústupného muže se smyslem pro rodinu; jeho morganatický sňatek z lásky, pro mnohé znepokojující plán Spojených států Velkého Rakouska – demokratického národnostního spolkového státu, násilnou smrt v Sarajevu. Uvědomí si, jak přesná byla temná dějinná vize starého knížete Leuchtenberg-Aulendorfa, jak správné bylo Sophiino historické poznání o konci říší, její intuice a rozporuplná představa o velkoleposti i strašlivém zneužití budoucího vědeckého pokroku. Promítne si, jaká epocha bude následovat: doba, v níž na přesvědčování už nebude stačit slovo, kdy společně s životy bude zbraněmi zabíjeno svědomí a válka bude povýšena na sofistikovanou činnost, nastane doba atomového míru, zákony lidskosti ustoupí síle a ideologii, bude popravována demokracie a lidská práva a pošlapáván lidský rozum, bude devastováno slovo, vyprazdňována řeč a relativizována spravedlnost, pravdou bude verdikt vzniklý jediným pohybem vah ovládaných mocí. Nepoučitelnému lidstvu (jak říká sama vévodkyně Sophia) bude udělena řada pronikavých lekcí. Čtenáři vytane na mysli, že o mnoha z těchto věcí Ladislav Fuks psal ve svých předchozích dílech; *Vévodkyně a kuchařka* na ně aluzívně poukazuje. Dochází ke zvláštnímu efektu: na rozdíl od literárních hrdinů smyšleného světa čtenář „ví“. Přesto se nemůže cítit nadřazen: ve vztahu k vlastní budoucnosti je na tom stejně jako Fuksovy fiktivní postavy. Přesně v duchu starobylého Alkmaiónova výroku, který cituje Fuksova moudrá vévodkyně: *o neviditelných i o smrtelných věcech mají jasné vědění jen bozi, kdežto nám, jakožto lidem, je možno jen usuzovat*. Čtenář sám sebe, svou dobu výhled do té následující poměřuje vyprávěným světem – v duchu Proustova: *je vlastně čtenářem sebe sama*.

2. 2. 2 Narážky na texty – hra motivů

Druhý typ aluze, který G. Genette představuje, je **odkaz k literárnímu kontextu**, který umožní dokonale porozumět vyslovenému. V *Epištolách* (*Épître III*, 1675) píše Nicolas Boileau Ludvíku XIV:

*Au récit que pour toi je suis prêt d'entreprendre,
Je crois voir les rochers accourir pour m'entendre,*¹

Tomu, kdo nezná řecké báje o Orfeovi nebo Amfiónovi, mohou se pohyblivé a vnímavé skály zdát absurdní. Odkazy k jiným textům mají ve *Vévodkyni a kuchařce* především podobu různých **motivů**, které v různých variacích přecházejí přes hranice jednoho textu do jiného, texty skrze ně k sobě vztahují; lze vystopovat jejich proměny a korespondence a provázanost v rámci kontextu Fuksova díla. Motiv **smrti** je všudypřítomný; jeho různé varianty jako by směřovaly k postavě Vévodkyně Sophie, kumulovaly se u ní. Sophiina **zkušenost ztráty blízkých** odkazuje k jemnému a citlivému Michalovi z *Variací*, jehož zraňuje „mizení“ židovských kamarádů, ke spisovateli a vypravěči v jedné osobě (a též Michalovi), jenž je na celý život zasažen tragickou smrtí přítele Martina při náletu na Drážďany. Odchod otce v Sophiině dětském věku, bratra, matky pak v dívčím, poté manžela Hanziho, Adalbertových rodičů i sestry, naposled strýce – tento řetěz smrtí, dílo osudu (nikoli násilí či zla) – jí zavěšuje do života pascalovské memento lidské křehkosti, snadné prostupnosti hranice nebytí. Činí z ní bohatou dědičku, ale buduje její samotu. Pokračující dobrovolné **vдовství** a **bezdětnost** je přijetím role poslední svého rodu po přeslici – odmítá další možnou zkušenost ztráty. Postava Natálie Mooshabrové, k níž motiv Sophiina vдовství odkazuje, potvrzuje ještě jeden aspekt: pro kněžnu thálskou by byl další sňatek hříchem, manželský svazek má (stejně jako Sophia, která stále nosí snubní prsten) za trvalé pouto; v roli paní Mooshabrové je druhé vдовství součástí **masky**.

¹ Genette, Gérard: *Palimpsestes*. Paris, Editions du Seuil 1982, s. 8.

Věřím, že ve vyprávění, do něhož pro tebe jsem připraven se pustit, spatřím skály přibíhat, aby si mě poslechl. (Překlad L. S.)

Hrdinky dvou fiktivních světů se touto analogií doplňují a obohacují; aluzí se projevuje jejich vzájemné zrcadlení.

Ve vyprávěném světě Fuksova posledního románu je výrazný motiv **nepřirozené smrti**. Ta postihuje lidské bytosti všech vrstev – v Sophiině okruhu blízkém i vzdáleném. Pád ze schůdků přivodí smrt starému knížeti; osudným se mu stal balíček dopisů, výsledek špehování vlastního synovce Adalberta. Tragická pracovní nehoda v lomu připraví o život mladistvého syna nuzné Barbary; ztráta ji na celý život zasahuje stejně jako Viktorův skon Sophii. Prostá zašlá podobenka je pozůstalé připomínkou mrtvého stejně jako Viktorově sestře vzácný obraz od Carrièra. Trvalá bolest je pak pro obě soukromou, niternou věcí. Smrt utonutím se opakuje, jako by ta bratrova měla být Sophii připomínána – zahynul tak pan Schnautze, společník Globetrotterův, také chlapec na neukirchenském panství při riskantním lovení puškvorce. (Hluboký potok s vrbami připomíná Sophii ten, v němž byl nalezen mrtvý bratr – evokovaná vzpomínka v ní probouzí obavy, zda se v něm někdo neutopil.) Opakované zmínky jsou narážkami na Viktorovo utonutí, stará fotografie, podobenka tragicky zesnulého syna, patřící Barbaře připomíná Viktorův posmrtný portrét. Tyto aluze založené na analogii vytvářejí v textu implicitní význam: lidské prožívání takových pohrom je stejné, ať jde o aristokratku či nuzného tvora, který je považován za bezvýznamného. Sophia díky filantropické výchově i povaze nepochybuje o rovnosti lidí před Bohem.

„[...] Na loveckého předka si dnes nikdo nevzpomene, a vzpomene si snad někdo zítra na tu žebračku? Vždyť je to úplně stejné. [...]“

Pak ji napadlo, že vlastně záleží na tom, z jakých předků kdo je. „Každý je má až k prvním lidem, ale vždyť záleží na tom, z kterých bezprostředních se zrodil. [...]“

Co vlastně předurčuje,“ myslila si, „že se někdo rodí z předků jako žebračka z Molzbichlu [...] a jiný ze vzácných třeba ve Francii a žije ve Vídni? Podle jakého skrytého zákona se to řídí, [...] je to pouhá bezděčná náhoda, hříčka nějaké přírody či boží [...] Nebo si to vskutku vynucuje a žádá nějaká tajemná a přesná spravedlnost [...]“¹

¹ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 380–381.

Vévodkyně je už svým zrozením a společenským předurčením chudobě vzdálena, povědomí o ní má neúplné a zprostředkované. Představa bídy se jí zhmotnila v prototypický obraz žebračky (několik jich v životě viděla), v neurčitý pocit obavy ze zchudnutí. V teorii nápravy společenské bídy od dětství, kdy si hrávala na dobročinnou rozdavačku polévek pro nuzné, popravdě mnoho nepokročila – leda k plánu postavit chudobinec a k soukromé dobročinnosti. Na příčiny bídy – ty skutečné, hmotné, strukturální – se vlastně neptá (ač je žákyní osvícenců). Její otázka, produkt teoretického a spekulativního myšlení, směřuje k transcendentnu a nedospěje jinam než k **náhodě** či k vyšší moci – **osudu**. A k pocitu marnosti nádavkem, neboť odpověď nebude nikdy jiná. Sophiin aktivní život je (při vidině Viktorova konce) nutným zápasem s ní.

Zmíněné motivy smrti, náhody a osudu směřují do starších Fuksových textů. Smrt utopením připomíná osud pasáčka v původní verzi Fuksovy slovenské balady: dítě bezhlavě skáče do rozvodněné a divoké bystřiny, aby zachránilo maminku Katarinu. Vodní živel, jímž se v bouři stává dosud poklidný Dunaj, hubí skupinu bohatých Židů z *Cesty do zaslíbené země* (1967). Tyto smrtelné nehody, tragické skony, jejichž příčinu by bylo možno zobecnit na **tragickou náhodu**, **nepříznivou shodu okolností**, odkazují i k panu Theodoru Mundstockovi ze stejnojmenné knihy (1963), k jeho „ortenovské“ smrti. Banální náhoda Mundstockovy smrti ale může být nahlížena jinak: jako milosrdný **osud**, který ho uchránil reálné děsivé a neúnosné zkušenosti a nedal mu poznat zbytečnost a naivitu jeho výcviku v utrpení; jako osud přinášející snadnou smrtí vykoupení a odměnu za všechno úsilí a vůli. Jak aluzívně napovídá titul novely *Cesta do zaslíbené země*, posléze také vypravěčův styl, jenž se z dialogického a věcného mění na biblický, také jméno rabbiho Mojžíš Asher (rolí biblického Mojžíše také přebírá), je cestujícím určeno, aby si prožili svůj exodus a vykoupení (tentokrát celými majetky). Únik z egyptského zajetí, při němž nechal Bůh Mojžíše s Izraelity projít Rákosovým mořem a dosáhnout zaslíbené země. Struktura mýtu se ale hroutí – Bůh je nepřítomen, akt víry, odevzdání a poslušnosti se nekoná, cestující se stávají obětí počínající apokalypsy. Brutálního lidského zla a jeho zvrhle sofistikované strategie, zvráceného morálního řádu, ve jménu Boha paradoxně

nastoleného. (V této souvislosti ani Mundstockův konec nelze svalovat na osud.) Vratké, nicotné plavidlo plující pod vlajkou s hákovým křížem, bizarně různorodé společenství, lpějící na zbytečných životních návyků a vybavené pošetile nepraktickými věcmi (gramofonem, míšeňským porcelánem, kosmetikou), začíná záhy připomínat středověkou „loď bláznů“ na Boschově obraze z konce 15. století a její Foucaultovu interpretaci jako předchůdce německých koncentračních táborů. Všechny technické i přírodní komplikace, které poutníky postihují, nejsou v tomto světle pouhými nečekanými náhodami či zkouškami osudu – loď je k záhubě určena. Jakmile se stanou, jsou momentem splnění očekávání. Text je nápadně koncipován jako palimpsest – transformací a transpozicí vytvořený hypertext, a to vícevrstevnatý. Prosvítá jím biblický příběh, mýtus, ale také Lustigovo vyprávění *Modlitba za Kateřinu Horowitzovou* z roku 1964 a reálné události, které se staly námětem (Fuksovi jej poskytl slovenský scénárista Martin Hollý). Také zmíněný výklad Michela Foucaulta v *Dějínách šílenství* (1961), jakkoli je kritizován a loď vykládána jako alegorie, zrcadlo lidské společnosti. Ke všem vrstvám palimpsestu směřuje řada aluzí – aluze fabulí (mýtem), stylem, motivy, metaforou. Lze říci, že aluze se stala jedním ze základních konstrukčních principů tohoto textu.

Ve *Vévodkyni a kuchařce* tomu tak není. Text není vybudován jako palimpsest, jeho dílčí motivy nefungují jako záměrná narážka, stylistická (i jazyková) figura, výpůjčka, která spoluutváří význam textu, do něhož je z jiného přenesena a pro jejíž úplné pochopení je nutná znalost kontextu. Zmíněné motivy (i ty dosud nepřipomenuté) naznačují motivické spoje textů, jejich tematické souvislosti či podobnosti. Otvírají ale konfrontační, komunikační prostor textů, v němž mohou být odhaleny další vztahy mezi nimi, také aluzivní. U některých z nich nelze snadno určit, zda je L. Fuks buduje jako aluze záměrné. Motiv postavy **Mojžíše** z *Cesty do zaslíbené země* se týká postavy vévodkyně. Sophia, patřící oknem kavárničky na kašnu s Mojžíšovou sochou, pronáší: „*Mojžíš z vody vyšel, ovládl moře, patří k vodě jako Poseidon a já musím mít ten hotel vskutku co nejdřív.*“

*Neboť čas plyne jako voda a je ho namále.*¹ Jméno biblické postavy skutečně souvisí s vodou – znamená „z vody vytažený“; naznačuje jeho osud „plaváčka“, ale podle některých biblistů také jeho předurčení k jedinečnému úkolu zachránce. Aluze na starozákonní příběh, kterou vytváří postava vévodkyně svou asociativní myšlenkou, připomene užití motivu v *Cestě do zaslíbené země*, především ale setrvává ve fikčním světě – hlavní postava připodobňuje k úkolu biblickému svůj úkol osobní; je pro ni stejně závažný. Zdá se (alespoň na první pohled), že pomocníkem při jeho plnění je **náhoda**. Sophii stačí podat inzerát, v němž projeví zájem o koupi vily vhodné k přebudování na hotel a spustí se řetěz příznivých událostí. Nabídku poskytne strýc, jehož je Sophia univerzální dědičkou, vila je vyjmuta z dědictví a okamžitě k dispozici. Úmrtí knížete ji zavádí na inspirativní návštěvu pohřebního ústavu; ten později vybaví potřebnými rekvizitami její Spectaculum. Potřebuje-li vévodkyně zhotovit repliku renesančního dutého prstenu, přivádí ji kavárna Čecha Václava Musila do cesty zlatníka Radechowského, majitelova bratrance; také malíře Diezlera, jenž pro její Spectaculum lehce a okamžitě navrhne systém zrcadlových stěn. Hledá-li kuchařku pro svůj hotel, ozve se jí opět na inzerát a je to opět Češka, jejíž kuchařské umění je esencí kvality. Sophiin svět je protkán sítí rozmanitých souvztažností, události se Sophii nabízejí, čte je jako znamení, ale přijímá je klidně, samozřejmě, propojuje je, nakládá s nimi ve prospěch svého cíle, aniž nad jejich souběhem vyjádří podivení či je jako náhodu pojmenuje. Také ze způsobu, jímž vévodkyně myslí na úmrtí svých blízkých, jak je přijímá, se zračí vyrovnanost a sebeovládání, stoický postoj, snad i vliv filosofie čínského pána, její princip smíření s přírodou, *aktivního nečinění*. Události – ty, které vypadají jako příznivá souhra náhod, i ty smutné – bere jako úděl, jí určený **osud**, dílo **nadlidského řádu a zákona**, jemuž se podřídila, jemuž je podroben běh lidského pozemského života. Její postoj prozrazuje životní náhled člověka *biedermeieru*, k němuž pod různými vlivy dospěla a který vědomě přijímá za svůj.

¹ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 35.

Respektování úřadu, odkazuje k postavě paní Mooshabrové, vznešené panovnice v ochranné masce chudé a bezvýznamné vdovy. Ani v tomto nuzném a omezeném prostředí, ve stereotypním a minimalistickém exilu, v němž žije téměř z ničeho, ji neopouští potřeba činnosti konat – na úrovni tohoto světa: stará se o opuštěné hroby (jsouc sama stejně opuštěná) a pokouší se napravit rodící se společenské zlo prací na „Péči“ s mladistvými delikventy. I pro ni je pravidelná činnost (značně filantropická, bez odměny) nutným prostředkem proti prázdnotě a marnosti. Předčasně zdušený život mladičké panovnice-vdovy, padesátileté bytí v roli bezvýznamné ženy v „orwellovském“ světě vlastní říše i **stoickou** sebevraždu přijímá Augusta thálská slovy: „*To všechno byl můj osud. Bůh buď milostiv mé duši.*“¹ **Bezdětné vdovství, respekt k osudu** jako k nezdolnému řádu, **činnorodost** i **maska** jsou aluzivní motivické spoje těchto dvou postav, dvou aristokratek. Podobnosti a analogie zároveň svými nuancemi vybízejí ke srovnání a pomáhají obě lépe interpretovat. Sebevražda je pro kněžnu thálskou svobodným naložením s vlastním životem (stejně jako bylo přijetí inkognita), projevem panovnické vůle (jako velkorysý a ušlechtilý udělení milosti diktátorovi i nevlastním dětem tyranům). Také (a možná především) jiným sdělením: *nemám již sílu zrekonstruovat svou osobu, náležím do světa, který jsem měla, chtěla, a nemohla vybudovat k obrazu svému a s ním odcházím, neboť jsem jeho součástí; budoucnost svěřuji jiným.* Sophia má bratrovu sebevraždu i jeho náhled na život za trvalé memento, které ji vede opačným směrem: cíleně si buduje svůj život, své domácí prostředí, svoji širší rodinu jako idylu – značně *biedermeierskou* – vědoma si temných stránek své společnosti, varujících rysů historického vývoje, vyprázdněnosti životního stylu třídy, do níž náleží zrozením; i své vlastní smrtelnosti. Pokud si nasazuje masku, pak jí má tato sloužit nejen jako ochranná ulita soukromých citů a myšlenek či maska diplomatická, ale také prostředek uvolňující hry. Na rozdíl od Natálie Mooshabrové ji Sophia může podle své volby a chuti odložit, i když tak činí jen obezřetně a před vybranými nebo v soukromí. (Tím se blíží, překročíme-li hranice textu, masce jejího autora.) Kněžna thálská se svou maskou splývá –

¹ Fuks, Ladislav: *Myši Natálie Mooshabrové*. Praha, Odeon 2004, s. 294.

inkognito je identitou, již neodkládá, dobrovolným i nutným vězením těla i ducha, které sama udržuje nelidskou vůlí. Osud této ženy i její konečné gesto svobody (odložení masky) činí z ní postavu antické tragédie. Ani maska „Natálie Mooshabrová“ nesmí být dokonalá. Modelový čtenář (chceme-li setrvat uvnitř textu), ale zároveň hlavní postava mají k dispozici ve fikčním světě roztroušené aluze, náznaky, které je oba vedou k sejmutí masky – k odhalení bytosti, která se pod ní skrývá. Poskládány k sobě, prozrazují existenci síly či tajného hnutí, jež ví o inkognitu panovnice, střeží je a chystá její návrat na trůn.

*„Jak strašné nervy musela ta ubohá žena mít, jak velkou byla nucena být herečkou.“*¹ Klíčová věta uzavírající text vyjadřuje těsný **vztah masky a hry, divadla na scéně života, hraní přijaté role**. Pronáší ji správcová Kralcová, jednoduchá žena, která nepředstírá, nenasazuje si masku a nenosí převlek – své „královské“ jméno má jako odměnu za nezištnost a samozřejmou oddanost, s níž sdílí s paní Mooshabrovou, skrytou kněžnou thálskou, drtivou banalitu jejího údělu a provází ji při výchovných misích. Nabízí se aluze na vztah vévodkyně a její komorné Justiny, také na charakter těchto postav. Náleží k nim i Růženka z *Variací*. Jsou prosté v myšlení, zvědavé a udivené, nelíčené v chování i v řeči.

Pro některé z postav je však fikční svět románu je herním prostorem, jevištěm. Vystupuje na něm autor v masce hlavní postavy – empirický autor, který překročil hranice textu. Také postava sama si nasazuje masku – ta má určitou ochrannou funkci. Kněžna thálská přijímá novou identitu, útočiště před totalitní mocí. Vévodkyně masku konvence, uhlazenosti, zdvořilosti a zdrženlivého úsměvu, aristokratickou slupku, k níž ji připoutává životopis jejího rodu; je aznakem její třídy, předpisem, ale zároveň ochranou soukromí. Oběma figurám jsou přiřknuty dva atributy: oblečení (či kostým) a jídlo; odpovídají společenskému zařazení. Paní Mooshabrová nemá než dvě černé dlouhé sukně všední odřenou, sváteční lesklou), nosí střevíce bez podpatků a velkou černou tašku; šunka, vlašský salát a vzácné limonády jsou jen snem. Zcela v kontrastu k této „výbavě“ je ta

¹ Fuks, Ladislav: *Myši Natálie Mooshabrové*. Praha, Odeon 2004, s. 294.

vévodkynina aristokratická: sada vybraných toalet, krajky, rajčí peří drahocenné šperky; vybrané krmě a obřadná jídelní kultura. Kromě této základní masky si postavy občas berou ještě jinou – a s ní i jinou roli. Pro paní Mooshabrovou je to pracovní převlek, v němž nepoznána hlídá svěřené chlapce-delikventy. V rámci mystifikační linie se stává maskou vražedkyně a v tomto ohledu falešnou stopou. *Strašný čepec s mašlí, brejle bez skel, výstřední šňůra bambusových koulí (červených, žlutých a zelených) a ringle na drátech v uších, bílé rukavičky nebo výstřední klobouk s barevným pápěřím, kožich s obrovskou chlupatou hřívou* a vždy divadelně nalíčená tvář – tyto rekvizity, jež vypadají jako zbytky komediantské garderoby, z ní činí *herečku* či *komornou*, nebo *bohatou vdovu ze Spásky*. Jako by potřebovala ještě jinou masku, aby měla jistotu, že není tím, co hraje. Sophiiny převleky jsou příležitostí vyklouznout z krunýře dekorativně elegantní, formalizované společnosti a demonstrují jednu z vlastností její povahy – hravost: otcovy filantropické přátele děsí coby náměsíčná bytost i uměním měnit hlas. To ji neopouští ani ve zralém věku: svedena nově nainstalovaným telefonem, jenž skýtá v tomto směru úžasné možnosti, volá vévodkyně (ve věku osmatřiceti let) přítelkyni hraběnce Colloredo a žádá barona Můnchhausena, tedy barona Prášila. Myšlení této literární postavy je opravdu velmi „literární“: Tacitem poměřuje běh světa, psaním *uvolňuje své vlastní nitro*, v dílech filosofů bere základ svého životního náhledu, knihám připisuje výchovnou moc. Jaké poučení hledá vévodkyně ve Faciově posledním „díle“, dozví se čtenář, až když vévodkyně ve své mysli odhalí plán žít na čas v masce žebračky: knížka totiž nese název *Jak a umělecky a přitom lehce a bez značné tělesné námahy k potěše hostinských či kolemjdoucích hráti na flašinetu*. Žebrácký převlek neznamena jen dětské (nyní i dětinské) osvojování světa hrou, když si jako malá hrávala na představenou řádu i na chudou a rozdávala polévky sama sobě. Je v něm potřeba prožít a pochopit sociálně opačnou životní pravdu. Zážitek nikdy nebude autentický a podstatný, jak se vévodkyně Sophia může mylně domnívat; takový, jakého dosáhla ve svém inkognitu kněžna Augusta. Přesto se chce k jeho jádru co nejvíce přiblížit. Žebrácký převlek zná čtenář jako masku Kopfrkinglovu. Aluze ke *Spalovači mrtvol* však není odkazem k témuž. Zatímco Sophia bude v masce žebračky usilovat o poznání upřímně, ač možná naivně a ti, kdo ve

Vévodkyni a kuchařce nosí žebrácký šat, jsou poctivými lidmi (flašinetář, Barbara), u Kopfrkingla je převlek žebráka, ačkoli je maskou, ve skutečnosti zorazením jeho lidské podstaty vraha, udavače a kolaboranta, zvnějšněním prázdného ducha a nízké duše. Skutečnou maskou byla jeho civilní, občanská podoba.

Princip maskování, který je Fuksovým stylizačním i autostylizačním postupem, spojuje aluzivně paní Mooshabrovou nejen se Sophií, ale mimotextově i s jejím autorem. Pro něho maska znamená úkryt před režimem, Její trvalé přijetí pak celoživotní potřebu neodhalovat své intimní soukromí, sdělovat sám sebe, své postoje, prožívání, pohnutí a trápení v náznaku, ve vtělení do postav, v diskrétních promluvách o své osobě. Psaní textů, vydávání knížek pak je pojistkou, aby se maska nestala sebezničující, tragickou. Jak je vidět, aluze čistě literární se propojují s aluzemi do reality, které směřují ke skutečnému autorovi. Ukrytí empirického autora v jeho poslední hlavní ženské postavě je aluzivně naznačeno iniciálami jména Lucy Fehrová. O podobě této masky existuje téměř jediná konkrétní informace: paní Fehrová je vdova. Tento stav je aluzí textovou (spojuje paní Fehrovou s vévodkyní a Natálií Mooshabrovou) a potvrzuje (či spíše může potvrzovat) další vtělení L. Fukse do ženské postavy fikčního literárního světa. S titulem *Podivné manželství paní Lucy Fehrové* je zacházeno jako s aluzí na mimoliterární skutečnost: podle M. Pohorského i J. Tušla¹ se chtěl L. Fuks touto poslední prózou (novelou, či románem) se svým nešťastným pokusem o manželství a především s pocitem provinění na ušlechtilé bytosti vyrovnat. Název ale odkazuje do neexistujícího textu – tvrzení tedy nemá kde najít textovou aluzivní oporu a zůstává pouhou domněnkou. Byl nalezen smysl textu bez textu; osobnostní portrét autora doplněn o další informační částčku. Ačkoli spisovatel ani J. Tušlovi o syžetu nic neprozradil. Vstupní kapitola však vydána byla; po jejím přečtení ať si čtenář, vyhnaný z předsíně tohoto nedokončeného fikčního světa, smutní: nikdy se nedozví, jaký převratný objev učinil pan Fehr v oblasti citového života

¹ Viz Fuks, Ladislav: *Moje zrcadlo* a Tušl, Jiří: *...a co bylo za zrcadlem*. Praha, Mladá fronta 2007, *Intermezzo IX.*, s. 393; Pohorský, Miloš: *Doslov*. In: Fuks, Ladislav: *Smrt morčete*. Praha, Odeon, s. 316. Úvodní kapitola *Podivného manželství paní Lucy Fehrové* zde byla publikována na s. 293–316.

rostlin, jaký připravoval pokus o psychotronické dimenzi v gigantických hlubinách lidské duše, ani jak dalece a v jakém smyslu byla jeho žena paní „Luciferovou“.

Několikastupňová struktura maskování postav, převleků a hraní rolí, které jsou maskami dány, vytváří vícevrstevnou mise en abyme. Oba zmíněné románové texty (*Mýši Natálie Mooshabrové* a *Vévodkyně a kuchařka*) se tímto obdobným aranžováním postav ve fikčním světě narativu v sobě odrážejí. Tento „divadelní“ prvek – zřejmě táhnutí k dramatickému žánru – zakotvený v konstrukci i ve vlastnostech, sklonech postav, je v souladu s formálními rysy diskursu: spousta situací ve vyprávění jako by nebyla „vyprávěna“ jsou konstruovány jako jevištní dialog, vyvolávají dojem přímého předvádění na scéně; výrazně zpomalují tok textu. Tímto způsobem jsou koncipovány i klíčové výjevy *Vévodkyně a kuchařky* – scény hostin, představení ve Spectaculu, vévodkynino úvodní setkání s bratrancem, rozhovor Sophie s knížetem (i se strýcovým dlouhým monologem), setkání a dialogy v Musilově kavárně, groteskní scéna v pohřebním ústavu, „pohádková“ epizoda výběru kuchařky i další dějové momenty. Jde o součást Fuksovy spisovatelské metody. I tímto uměleckým postupem se Fuksovy texty k sobě aluzívně vztahují, i když na obecné rovině. Poutá na sebe pozornost v *Mýších Natálie Mooshabrové* – románový text je složen z jednotlivých významově uzavřených scén, v *Oslovení z tmy*, jež lze pojmenovat jako jednoaktovku, stejně jako ranou povídku *Věneček z vavřínu*, zcela tematicky odlišnou, ale tvořenou jedinou dramatickou scénou. Také *Obraz Martina Blaskowitze*, psaný souběžně s *Vévodkyní a kuchařkou*, kde rámec vyprávění o válečných událostech (ono „tady a teď“) je tvořen sledem dialogů vypravěče a jeho hosta, oddělovaných od sebe motivem jídla. Možná také tato vlastnost Fuksových textů vedla k jejich převodu do uměleckých forem jiné (scénické) substance: do filmu, televizní či divadelní inscenace.

Motiv smrti, silně exponovaný ve většině Fuksových textů, je ve *Vévodkyni a kuchaře* obohacen o téma **plánované vraždy**, o **mystifikační linii**, která je políčena na čtenáře. Od jistého momentu se nemůže zbavit myšlenky (jakkoli se mu zdá absurdní a skoro se ji stydí

formulovat), že vévodkyně nestuduje úryvky z Tacita, kde je tematizována úkladná smrt jedem, jen pro sbírání fakt pro svou historickou hru. Je to chvíle, kdy Sophia počíná studovat prapodivnou knížku o jedovatých látkách, jejíž autor dbá na přesné vyličení příznaků otrav. Těsně před tím se Sophia zaobírala výstřižkem neznámého původu, jehož obsahem je statistická informace o výši majetku známých boháčů (její strýc je velmi bohatý člověk) – a též o jejich úmrtí. Sophia čte v Tacitovi o zákeřných smrtích jedem, studuje knížku pana Wu-i-šenga o jedovatých látkách přírodních i chemických (čte o nich ostatně také ve Faciovi), nechává si u mistra Radechowského zhotovit repliku renesančního prstenu s dutinou a nenápadným otevíracím mechanismem. Vypytává se na nejsnazší způsob jeho použití, zkouší jej na *pohárku vína*. Nahlížeje do *dutiny malé a temné jako hrobka*, sama šperk nazývá prstenem Borgiaů. Knížetem pořádáná vysoce slavnostní hostina působí na ni dojmem jeho *poslední večeře*. Kníže plní neteři její výslovné přání vypít s ní v soukromí *pohárek vína* – Sophia má na prostředníčku borgiovský prsten; v noci po hostině starý kníže opouští pozemský svět. Čtenáře mají vést k podezření **aluze**, tentokrát **vnitrotextové**. Vypravěč nesmí lhát, je mu však dovoleno poskytnout jen vybrané informace a umístit narážky ve vyprávění v takovém sledu, aby nevypovídaly jednoznačně, ale naznačovaly více možností. Čtenář, jakkoli mu závěr, k němuž sám došel (ve skutečnosti mu byl nasugerován), připadá absurdní (nenajde totiž žádný motiv), nemá jinou interpretační možnost. Domýšlet aluze znamená činit cítění i logice odporující závěry ze sdělených faktů: Hansi, Sophiin manžel, zemřel také na otravu, i když údajně olovem ze střely uvízlé v žeburu; kuchařka Barbellová, důstojná starší žena, odchází z místa vždy po smrti svých zaměstnavatelů. Čtenář tak dotváří a v textu legalizuje naznačenou travičskou linii a začíná číst v jiném žánrovém kódu. Text nabývá rysů historického „braku“¹ (jeho požadované čtivosti, napínavosti) určeného jinému adresátovi – typu spíše Justinina než Sophiina. Původně zamýšlený titul románu: *Paměti šílené kuchařky* by tady byl téměř na místě. Bizarní účel prstenu – být pomocným nástrojem při Pummelově fantaskní varietní produkci – ironizuje čtenářovy temné závěry.

¹ Pojmenování „brak“ je terminus technicus; je ho užito bez pejorativního významu.

Prsten má funkci mystifikační rekvizity ve fikčním světě (klame diváky představení) i přes hranice textu (klame čtenáře). Narážek na možnou nepřírozenou smrt je více. Čtenář nemá možnost zjistit (a není v jeho intencích pátrat po pravdě), jak zemřel nebohý pan Schnauze, společník majitele pohřebního ústavu – zda se utopil ve vaně vlastní koupelny (podle plaché zaměstnankyně Marie), nebo v moři (jak vévodkyni tvrdí sám Globetrotter). Jeden z nich lže – že by byl Globetrotter romantik či vášnivý fabulátor, pro něhož je pravda příliš banální? Nebo toužil být jediným majitelem a Schnautzeho prostě odstranil, aby mu nebránil v podnikatelském i tvůrčím rozletu? Svůj mluvní projev, informativní přednášku prokládá Anastas Jeronymus Globetrotter slůvkem *ejhle* tak nápadně, že se výraz stává mezitextovou aluzí na Karla Kopfrkingla, skutečného vraha a postavu-monstrum (odkazuje tedy ke *Spalovači mrtvol*). Sepětí je posíleno i obdobným povoláním obou – pohřbíváním mrtvých; také se poněkud podobá jejich filosofie smrti jako aktu osvobození a štěstí. Atributem majitele pohřebního ústavu jsou zlaté brýle – v textu je na ně záměrně upozorňováno. I ty jsou narážkou na pana Kopfrkingla – on je však nasazuje jako součást převleku, žebrácké masky. Aluze posilují podezření. To se sice nikterak nepotvrdí, pan Globetrotter je zřejmě skutečně „jen“ zdatný podnikatel, jenž nemaskuje zločinné nitro, posléze vévodkynin obchodní partner; jeho zvláštní, výstřední a morbidní vztah k posledním věcem člověka může souviset s jeho založením, ale především se promítá do jeho obchodních praktik. Sám sebe proklamuje jako altruistu, podporovatele chudých. Ačkoli čtenář nemá jiná ověření, zavrhne čtení v žánrovém kódu černého románu: ví, že je občas mystifikován a že Globetrotter jako postava-zrůda neodpovídá charakteru a vývoji hlavní dějové linie Sophiiny.

Motiv smrti jedem, úkladné vraždy odkazuje jako aluze k paní Mooshabrové (a naopak). Náznaky, narážky a motivické léčky jsou v textech rozmísťovány s obdobnou taktikou; vypravěč rafinovaně podsouvá indicie, předstíráje, že neví, co se děje v hlavě postavy, kterou má uvrhnout v podezření. Postavíme-li jednomu textu zrcadlo druhého, budou se v sobě odrážet i obdobným vyústěním této linie: ani paní Mooshabrová není vražedkyní. Chlapcům (ač svým matkám ztrpčují život), nesype medový koláč jedem

Marokanem, jímž tráví myši, nezapéká ho do koláčů určených Oberonu Felsachovi a jeho studentským přátelům (jsou kvůli pěstování tajných věd společensky nebezpeční), ale do svých; zdobených či označených *hrozinkami*, aby je nespletla s těmi, jež „hrůzu“ neobsahují. Do jaké míry by byl aluzivní motiv možné vraždy a podezření uplatněn v posledním Fuksově textu, není z čeho odhadnout – lze vystopovat jen jeho náznak. V kapitole, která existuje jako jediná, je vrženo podivné světlo na úmrtí pana Fehra. Informace o Fehrově zdravotním stavu jsou nesourodé, neurčité – je popřeno, že by trpěl vysokým tlakem či srdeční chorobou; přesto jej srdce nakonec *zchvátilo*. Zemřel v přípravách závažného pokusu, na stopě převratného objevu čehosi neuvěřitelného v hlubinách lidské duše. Paní Fehrová odmítla pitvu. Bylo v něčím zájmu, aby objev nebyl učiněn? Například v zájmu paní „Luciferové“? Aluze zde působí jako analogie. V obou případech informace chybí, pokaždé z jiných důvodů. Zlomek neexistujícího textu poskytuje inspirativní podněty, skoro vyzývá k dokončení; i tím, že byl již dvakrát publikován (poprvé se souhlasem autora).¹ Pustit se do namáhavé, dlouhé koncepční práce na uměleckém projektu však je mnohem obtížnější než doplnit, dofabulovat, dopsat Fuksův životopis.

Motiv smrti a jídla, ale také motiv doprovodné **hudby** se u L. Fukse spojuje s motivem **hostiny**. Propojit tyto motivy znamená sloučit základní materiální požitek s posledními věcmi člověka – vytvářejí se scény s podivně slavnostně vážnou, smutnou a zároveň morbidní atmosférou. Ve Fuksových textech je jich několik – vzájemně se v sobě aluzivně zrcadlí, s nimi i „jejich“ texty. Závěrečnou scénou *Myši Natálie Mooshabrové* je ona večeře se studenty a chlapcem Oberonem Felsachem, na něhož má paní Mooshabrová dohlížet. Je její jedinou hostinou s lidmi, kteří „vědí“ a kteří ji ctí; ale také večeří s koláči, ale i salátem, šunkou a limonádou – vysněnými pokrmy staré paní. A také poslední večeří kněžny Augusty thálské a rituálem odložení masky. Všechny rekvizity vystihují mnohovýznamovost, ambivalentnost a vážnost scény, která má oficiálně být oslavou

¹ Vydal Čs. spisovatel v r. 1988 k autorovým 65. narozeninám.

kněžniných jmenin, stává se přivítáním převratu a poslední večeří kněžny Augusty: černý ubrus (či prapor), suché, mrtvé květy, pohřební svíce a kadidlo; *Fantastická symfonie* Hectora Berlioze jako hudební pozadí koresponduje svým příběhem: hrdina jejího příběhu se v bezvýchodné situaci tráví opiem. *Vévodkyně a kuchařka* obsahuje tři (pohádkové číslo) takové hostiny: vrcholně slavnostní a oficiální hostinu pořádanou knížetem, jíž aristokrat, jemuž bylo mocnářství kolébkou a jehož zkušenosti tu zrály osmdesát let, vzdává hold monarchii a následníkovi trůnu; pohřební hostinu připravenou jeho univerzální dědičkou a Sophiinu slavnostní recepci k otevření hotelu-muzea a Spectacula. Všechny tyto hostiny jsou v jistém smyslu pohřební. Pro knížete se stává ve zcela neobrazném smyslu slova poslední večeří. Pro monarchii a Františka Ferdinanda d'Este, jehož přítomnost měla symbolizovat budoucnost říše, je (jak ví čtenář) „poslední večeří“ obrazně, ačkoli z knížecích salonů zaznívají vídeňské valčíky, jimiž se tehdy těšila habsburská metropole. Druhá má s atmosférou sice pohnutou (je skutečně pohřební), ale příjemnou a družnou, jak tomu bývá, když se u bohatého stolu s vybranými pokrmy sejdou příbuzní a setrvávají spolu v hovoru, při hrách v Sophiině herně i při poslechu hudby v hudebním salonu; Sophiina vzpomínka na dávno zesnulého bratra (probuzená jeho oblíbenou *Sonátou Měsíčního svitu*) je tu nejsilnější připomínkou smrti. Aspernská recepce, překrásný společenský večer s množstvím vybraných chodů a nápojů, tkví v přítomnosti – otevírá luxusní hotel, zařízení pro příjemný pobyt, odpočinek i rozptýlení – v kavárně, restauraci, zimní zhradě, v orientálním salonu. Nebude chybět skvělý orchestr – na vernisáži Sophiina komplexního projektu uctívá vévodkyni, hvězdu večera, valčíkem *Na krásném modrém Dunaji*. Recepce ale směřuje do budoucnosti – z hotelu bude muzeum životního stylu vídeňské společnosti v době fin de siècle, kunstkammer, který bude odrážet dobové nálady a zájmy, současné sběratelské chutě, zachytí holdování luxusu i zábavě, avšak i fascinaci smrtí (zachraňovací Redlův přístroj, podle Louise *náhrobní monstrum*, dostane své inventární číslo). Bude též mementem dočasnosti, přechodnosti a přirozené pomíjivosti. Už volba prostoru – hotel – naznačuje dočasnost, přechodnost pobytu; hotelového hosta i člověka ve světě. Nelze si neuvědomit, že projekt, který Sophia právě uvádí v činnost, je vším, co právě obsahuje, muzeem již teď. Pozvání

hosté, vzorek společnosti (ta nejnižší, nepozvatelná, je zastoupena alespoň symbolicky – Diezlerovým portrétem Barbary), jejich chování, rozmařilé, veselé, požitkářské, ale i vnímavé vůči intelektuálnímu a estetickému poselství, jež jim předkládá vévodkyně ve Spectaculu, samoučelnost i krása společenské konverzace, Pummelovo iluzionistické varietní představení – vzorek Vídeňáky milovaného divadelního života, Sophiina toaleta z andalusských krajků – léta skvěle udržovaný kousek z jejího šatníku, šperky s brilianty, ametysty, safíry a karneoly – vzácné kousky z její klenotnice, škála jídel, zákusků a nápojů, jejichž rafinované si nelze všechny zapamatovat, ale i sèvreský porcelán, ne němž se servíruje, Straussovy valčíky – toto vše jsou „živé“ exponáty Sophiina muzea. Také kuchařské umění Betty Barbellové je všeobsáhlé, esenciální – muzeální; podobně jako mistrovství muzikantů, z nichž každý hraje na několik nástrojů a zvládá všechny žánry. Vnitrotextové aluze uvedou čtenáře do souvislostí: i na aspernské recepci se podává Globetrotterův pohřební likér ze hřbitovních bylin (ačkoli v optimistických barvách), neboť je univerzální nejen chuťově, ale i významem – život a smrt jedno jsou. Též muzikanti jsou zápůjčkou pohřebního ústavu a stejný zdroj mají přesýpací hodiny, memento času, přebohaté botanické vybavení Spectacula i jeho velkolepá zrcadla. Sophiin hotel je muzeem přechodnosti a smrti – smrti monarchie. Den 10. září léta Páně 1898, který zvolila vévodkyně pro slavnostní otevření hotelu *U Čarovných zrcadel*, jako by toto tvrzení verifikoval – byl dnem zavraždění Jejího Veličenstva císařovny Alžběty. Aspernská hostina se stala hostinou předpohřební. „*Jestli to tvé muzeum bude svědectvím naší doby, pak už i tak to bude muzeum smrti. [...] Muzeum smrti to bude. [...] Jsme na konci cesty, Sofie! Dál už nevede. My se již můžeme pouze vracet.*“¹ Adalbertova slova se zdají potvrzovat, že vévodkynin zcela osobní zážitek ve Spectaculu – ze zrcadel mizejí odrazy příslušníků šlechty, též její vlastní – byl autentický a správný. Jako by byla odměněna za úsilí, které vložila do svého díla a byl jí umožněn náhled za zrcadlo, do času budoucího; jako by svým modelem světa stvořila mechanismus tak dokonalý, že je sám schopen produkovat více významů, než do něho bylo vloženo. Nebo prostě zapracovala

¹ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 766.

jemná intuice ženy, která skutečně a v souladu se svým jménem Sophia dospěla k moudrosti.

Tento zážitek se zrcadly se aluzívně (a vnitrotextově) spojuje s traktátem o zrcadlech, s Faciovými vyprávěnkami o upírech, kteří se prozrazují tím, že se neobrážejí. „Citované“ pojednání vnáší do spectaculární scény jednoznačný význam, paralelu: tak jako upíři sají cizí krev, tak šlechta z cizí práce; stejně jako se upíři neodrážejí v zrcadlech, tak se z nich vytrácejí obrazy jeho aristokratických návštěvníků. I oni jsou neživými-nemrtvými; je ohlašován zánik jejich životního způsobu. Tento výklad, který je aluzí předložen, však není třeba přijmout. Je krutě zjednodušující, jako by odpovídal jistým ideologickým dějinným výkladům, jimiž byly obklopeny generace v době, kdy L. Fuks své dílo psal. Poměření Faciových upírských historek obrazem altruistických šlechtických postav, který vyjevuje autor, odhalí vulgárnost takového vysvětlení. Zrcadla jsou prostě schopna odrážet vnějšek – i tehdy, jsou-li nadána schopností pohlédnout za přítomnou chvílí. Také zde je výklad na člověku – na Sophii, na čtenáři. A nemusí přijmout, co mu tak nápadně vnucuje text, jak tomu v případě Fuksova románu často.

Od fascinujícího, trochu panoptikálního představení vedou aluze z textu ven, k Marcu Aureliovi a jeho *Hovorům k sobě* – k odhalení, že i nápad s koloběhem světů ve spectaculárních zahradách Tisíce a jedné noci není zcela originální. Sophia se nechala inspirovat Hérakleitem (VI. stol. př. Kr.), jehož učením se v mnohém nechali ovlivnit stoikové. Marcus Aurelius se dotýká jeho teorie o koloběhu světů v několika oddílech svých *Hovorů* (např. Kniha V/13, Kniha X/7)¹. Z profánního prostoru hotelu vyjmula Marcova žačka jeho dílek, uzavřela ho zrcadly a rozvinula ve velkolepou iluzi východů sluncí, stmívání, světél, barev a tónů v zrcadlových zahradách nekonečna. Vyprávění o Sophii La Tallière d'Hayguères-Kevelsberg má jednu podstatnou složku: zachycuje, jak jeho hrdinka postupuje, aby se vyrovnala se svou vlastní konečností. Spojíme-li tento fakt

¹ Marcus Aurelius Antoninus: *Hovory k sobě*. Překlad Rudolf Kuthan. Praha, Svoboda 1975; k Hérakleitově teorii s. 177.

s její potřebou praktické, hmotné zkušenosti, pak Spectaculum nabývá zcela zvláštního významu. Tím, že mu dodala čtvrtý rozměr – věčnost, v níž je život jedince okamžikem, učinila z něj jakýsi simulátor, v němž lze uchopit zážitek vlastní smrti. Motiv zrcadel, je ve Fuksově texuře neustále opakován. Hlavní hrdinka je často pozoruje, nechává se jimi unášet a inspirovat. Stejně jako její autor. Zrcadlová síň Spectacula má svůj předobraz pravaděpodobně v próze *Bez názvu*,¹ jež je průpravou k *Variacím pro temnou strunu*. Její druhá část je vyprávěním o zrcadlového bludišti na Petříně, o úžasné hře se zdánlivými obrazy-přeludy; nutno si všimnout i motivu šerého zeleného nekonečna, který je zapojen do Faciova literárního výtvaru o zrcadlech. Jinou mezitextovou aluzí však může být spojení smnohem starší prózou – s *Nejzápadnějším Slovanem* Karla Matěje Čapka Choda (1860–1927).² Je jím obraz osmiboké zrcadlové komnaty v pražském paláci. Iluze zrcadel, tónů hudby a světla svic činí z vypravěče bezmocného vězně tohoto kouzelného nekonečna, jež dokonale slouží ženské manipulaci.

Zamýšlenými exponáty muzea mají být i obrazy. Pro uchování památky i podobizna Sophiina bratra Viktora. Zřejmě ne jen proto, že jde o portrét posmrtný, že jde o dílo slavného Eugèna Carrièra nebo že tak bude uchována památka na milovaného člověka, jehož smrti neuměla zabránit. Bude tomu tak i proto, že Viktor se stal obětí hlubokého osobního smutku, deprese, již na vině byl duchovní stav epochy, pocitů marnosti, prázdnoty a nudy, případně i zklamání a beznaděje jednotlivce – i tato dobová dekadence tak bude navždy zaznamenána. Motiv obrazu, chlapecký portrét však je aluzí na podobiznu jinou a s ní na jiný text: na obraz Martina Blaskowitze ze stejnojmenného románu (či novely), jež vznikl paralelně s *Vévodkyní a kuchařkou*. Oba zahynuli předčasně a nepřírozenou smrtí, oba obrazy jsou cennou památkou těm, kdo po nich truchlí. Také jména na sebe upozorňují, aluzívně se k sobě vztahují: Martin je odvozen od římského boha války Marta. Znamená, volně interpretováno, bojovný, válečník, Martovi

¹ Fuks, Ladislav: *Bez názvu*. In: *Host do domu* 1967, č. 1, s. 12–21.

² Čapek Chod, Karel Matěj: *Nejzápadnější Slovan, Historie o třech kapitolách*. Praha, J. Otto, před 1952, Kapitola romantická, s. 42–46.

oddaný, Martovi zasvěcený. Poslední význam platí, ale v opačném slova smyslu: Martin zasvěcen byl, ale jako bezmocná a nevinná oběť války, náletu na Drážďany. Také nešťastný Viktor vsutku nebyl „vítězem“, pokud však svůj dobrovolný odchod ze života, v němž nenalezl žádného smyslu, sám nepovažoval za výhru. Jméno Viktor jako by do Fuksových příběhů vnášelo předzvěst špatného konce, smrti jeho nositele. Tak je tomu i ve vyprávění o Viki Heumannovi z *Příběhu kriminálního rady* z roku 1971. Fuksovo nakládání s vlastními jmény je záměrné, významové; nejen v jeho posledním dokončeném textu. Facius se prosebně obrací k archandělu Michaelovi, jenž je v nebeském vojsku nejvyšší autoritou. Je tak napovězeno autorství traktátu – Michal je bířmovací jméno Ladislava Fukse, skutečné tvůrčí autority. Jméno Michal však nepředstavuje jen vůdčí osobnost, která má v rukou situaci a řídí běh věcí (vypravěč v *Obrazu Martina Blaskowitze*), může ho nosit i ten, kdo je slabý, nesebevědomý a introvertní (malý Michal ve *Variacích*). Jméno může být aluzí na vlastnost postavy, na něco, co charakterizuje její činnost; není vyloučeno, že nemá ironický osten. Sophia je žena, která spěje k moudrosti, ač její konání považuje bratranec za šílené, Louis nosí jméno francouzských králů, ačkoli se navzdory aristokratickému původu chová jako bretaňský sedlák. Notář Endlich (Konečný) vyřizuje dědictví – definitivně ukončuje, co zesnulý už nemohl se světem vyrovnat. Vystupování advokáta Hartmanna postrádá jakoukoli tvrdost či nesmlouvavost; je usměvavý, vyrovnaný, holduje mírným požitkům a je oddán botanice. Podnikatel v pohřebnictví Globetrotter je spíše usedlý Vídeňák než světoběžník. Bratranec z Braganzy, ač následník portugalského trůnu, má přezdívku Cziko (maďarsky hříbě) – sloužil totiž u husarů. Některá jména jsou aluzemi na literární texty. Správce Kabys nese jméno Johna Kabyse, postavy Gottfrieda Kellera z humoresky *Der Schmied seines Glückes* (1865),¹ jeho žena Desdemonu poukazuje na Shakespearovu smutnou hrdinku z Othella (kolem 1603), věrnou a čestnou. Komorná Justina, čtenářka napínavých románů, nosí jméno de Sadovy hrdinky z románu *Justine ou les Malheurs de la vertu* (1791),² dívky zprvu naprosto nevinné, jak sama tvrdí. Zda erotickou libertinskou (a také skandální

¹ Kovář svého štěstí

² Justina čili Prokletí ctnosti

literaturu) skutečně konzumuje, nelze ověřit. K dispozici má čtenář jen narážku, ta však je dvojí. Kdo zná Justinu (tedy také čtenář markýze de Sade), ví, že si dívka nechává říkat Žofie (tedy Sofie). Při sečtělosti vévodkyně lze předpokládat, že tento filozofický manifest Sadova pojetí libertinismu zná. A protože soužití paní a komorné je těsné, nutno připustit, že se četby zmocnila i zvědavá Justina. Příjmení Seibt, pseudonym Adalbertův, směřuje k *Příběhu kriminálního rady* (1971), kde je jméno značně exponováno. Plukovník Ervín Seibt, který obývá dům kriminálního rady Heumanna, má k osamělému Vikimu vztah chápajícího a vlídného přítele, ochránce. Seibt-Adalbert, druh Ludvíka II. Bavorského, je tomuto romantickému a svobodomyslnému králi tím samým. Aluze je zřejmá: Viki Heumann i Ludvík, komplikovaní, melancholičtí a v rozporu se světem, jemuž by se měli podřídit, stávají se oběťmi promyšlené vraždy, kterou zosnovali jejich nejbližší (v případě historické postavy bavorského krále se L. Fuks prostřednictvím svých postav – Louise a Betty Barbellové – kloní jednoznačně k této verzi). Seibt je ve Fuksových textech jméno ochránce, ale i oběti. V *Příběhu kriminálního rady* je má děvčátko Antonie Seibtová, oběť vraha dětí; také věcné objekty – socha a most Egida Seibta, malíře, oběť bídy společenské (který v chudobě zemřel na souchotiny). Také Seibt-Adalbert, ačkoli mu byla vzata „jen“ svoboda, je obětí: nenávisti a politických intrik vlastního strýce, aby bylo ochráněno jméno rodiny (nabízí se podobnost s Vikim) a zůstala neposkvřena čest monarchie. Jména některých postav a jejich protějšků jsou zdrojem vtipné i významotvorné slovní hříčky: hotelový náměstek Kindervater má svůj protějšek v maskérovi nebožtíků Vaterkinderovi. Oba našli zaměstnání v podnicích silně bizarních, avšak významem propojených: svým způsobem jsou totiž obě tyto prostory muzeem pomíjivosti a konce. O svých bratrech pronáší vévodkyně větu, která také nabízí vtipnou přesmyčku: „*Klemens je stále v Chartres a Charles v Clermontu*“.¹ Také názvy míst nabývají v souvislosti s významem textu zvláštního smyslu. Vídeňská třída Rennweg je prominentní (žil zde také kancléř Metternich) a nabízí z oken vévodkynina domu krásný pohled na Belvedere a jeho palácové zahrady. Přesto ožívuje téma, jímž se Sophia dlouhodobě obírá: téma

¹ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 121.

krátkosti lidského života, jeho smyslu a rychlého spění ke smrti,. Rennweg – v překladu závodní dráha – ústí na Zentralfriedhof, Centrální hřbitov. Jakkoli Sophia opakovaně tvrdí, že *smysl našeho života na hřbitovech nekončí*,¹ není si tím zcela jista.

2. 2. 3 Funkce citací a aluzí

Postavy Fuksova fikčního světa (nejen ta hlavní) o textech hovoří, činí na ně narážky, stále něco čtou, studují, píší, citují: krásnou literaturu, filosofické spisy, odborné práce, právní dokumenty, dopisy, pohlednice, deníkové záznamy, noviny, inzeráty, testament, pozvánky, parte, recepty, dobrozdání. Na knihy a autory je stále poukazováno, čtenář zachycuje narážky směřující k jiným textům, než který právě čte, ale i na „texty“ neverbální z oblasti malířství, hudby, odkazy do vzdělanostní encyklopedie umění, také k faktům mimotextuálním. Zdaleka ne všechny „citované“ texty jsou skutečnými citacemi. Přesto je bohatá intertextualita výraznou vlastností románové textury, jejím výstavbovým principem i podkladem pro interpretaci.

Texty, které jsou citovány nebo o nichž se ve fikčním světě hovoří, slouží jako jeden z prostředků charakterizování postav a výstavby jejich myšlenkového světa. V jednom případě slouží citáty k výstavbě postavy doslova. Postava pana Wu-i-šenga je z kanonické knížky taoismu přímo vybudována. Tvrdí-li moudře čínský pán vévodkyni, že *dobrá kniha je nejlepší návštěvou*,² hovoří tak (skrytou aluzí) o sobě, o vtělení taoismu. Především však citované i aludované texty tvoří součást vzdělání postav. Sdílejí je příslušníci šlechty, jimž byla dopřána výsada nejlepšího vzdělání — klasického, osvícenského. Sophia, Adalbert, Louis, kníže – tito protagonisté aristokratičtí nejen původem, ale i duchem – se vědomě určují jako subjekty intelektuální, pro něž je vzdělanost součástí jejich vnitřního světa. Události kolem vnímají a interpretují nutně také skrze tyto intelektuální zkušenosti (Tacitem, také Petroniem vévodkyně i Adalbert

¹ Tamtéž, s. 770.

² Tamtéž, s. 90.

poměrují svou dobu, V Aureliovi hledá Sophia životní filosofii aplikovatelnou na vlastní existenci). Vévodkyně, jejíž myšlení bylo formováno tištěným slovem, věří v moc literatury. Svůj žebříček hodnot si buduje na podkladě duchovních tradic – je to známka pokory vůči těmto autoritám. Pro Adalberta jsou po temné zkušenosti se světem místem úniku, imaginárním prostorem, v němž ještě existuje krása a útěcha. A sečtělост, vzdělání ani urozený původ mu nemusejí být zárukou lidských kvalit, jak vidí u knížete:

„[...] neměl porozumění ani pro jedince, ani pro život, a proto soudil nespravedlivě, neobjektivně a zaujatě. Kdyby to byl nějaký ubohý úředníček nebo strážník, který hlídá kašnu ve Wiener Neustadtu, ale on měl, Sofie, ve své dost velké knihovně spisy Rousseauovy, humanisty, filantropisty..., přece to snad někdy četl, když to měl, či ne?“¹

Citované i aludované texty dokládají šíři Sophiiných literárních zájmů. Příslušnice nejvyšší rakouské šlechty, po otci Francouzka, je Rakušanka spíše volbou. Monarchii ctí – to ji ovšem nezabrání nořit se do věšteb o jejím konci, prozkoumávat je a spojovat je s dalšími fakty, ať už je to racionální prognóza starého knížete či skutečnost, že její původní domov je již dávno republikou. Vidí je v událostech své doby a v analogiích s koncem říše římské, které nalézá v Tacitových *Letopísech*. Sophia je apolitický člověk (avšak nikoli člověk bezduše přizpůsobivý a trpící předsudky), nekritizuje stávající společenský řád, vědoma si toho, že není s to na něm cokoli změnit, nalézá vyšší řád – řád lidského osudu, konečnosti vlastního života, věčně opakovaného, biologicky přirozeného zániku individuí i dějinně potvrzeného zanikání společenských celků, říší. K tomuto vědomí ji přivádí i Marcus Aurelius svými *Hovory k sobě*, pramen stoického postoje k životu, „učebnice“, která ji vede k trpělivosti a ušlechtilosti, nabádá nedbat na pomíjivé věci lidské, ale také mít zdravý rozum a užívat ho v praktickém konání. Speciální úkol má v textu postava prostořekého bratrance Louise; je vyprojektována jako Sophiin oponent již z principu. Několikrát proklamuje sestřenčinu *neuvěřitelnou rozpolcenost* (a též *šílenost*) pramenící už z její mladistvé četby. Připomíná otcovský vliv – četbu filantropů, osvícenců (Diderota, d'Alemberta, Voltaira, Holbacha, Rousseaua) a romantický matčin (díla

¹ Tamtéž, s. 349.

Chateaubrianda, Huga, Vignyho, Musseta; se Sophiiným dodatkem též Novalise, Jeana Paula, Hölderlina, Kleista), aniž by je nějak jemněji rozlišoval. Jeho závěry jsou předpojaté; všechno sestřenčino konání i osobu má totiž programově zlehčovat, znevažovat. Vybízí čtenáře, aby si úsudek udělal sám. Rozpornost romantického individua, tragický životní pocit, vědomí spění ke smrti a naproti tomu osvícenské ideály, důvěra v rozum nemusí být vnímány jako nesladitelné a tříštící jednotu osobnosti. Sophiina četba je uvědomělá, reflektovaná a její účinek kontrolovaný vrozenými sklony k praktické činnosti a životní zkušeností. Je schopna ocenit odvážný projekt *Encyklopedie*, který chtěl založit spojení světa, idejí a slov, může číst Voltairovy kousavé satiry i Novalisovo hledání *modrého květu*; jedno s vnímavou inteligencí, druhé s citem. V komplikované době konce století, v atmosféře rozčarování, znejistění vévodkyně pocitu marnosti nepodléhá, ale aktivně mu čelí – možná chybně, banálně a malicherně z hlediska dějinného významu, ale přesto účinně. Nevolí cestu romantické individuální vzpoury (Adalbertovu) ani dekadentní (Viktorovu). Cit, vzdělání a četba jí umožňuje tyto volby chápat, ale ve spojení s jejím vrozeným praktickým a pragmatickým založením volí cestu třetí: cestu nepřetržitého konání a plnění úkolů, které dávají životu smysl – nic velkého, žádný ideál, ale splnitelné cíle, konkrétní dobro – v souladu s osvícenskou (ale též Aureliovou) důvěrou ve vlastní síly rozumu a ducha. Sophiiny lidské i občanské ctnosti nacházejí výraz v aktivním a přátelském postoji k lidem. Koná dobro ve svém malém okruhu – řádným vedením svého domu. I členy svého personálu se zabývá jednotlivě a pozvedá je podle jejich schopností (konání zdánlivě výstřední a podle Louise *šílené*, avšak v souladu *avec son esprit* a prospěšné): z kočího Pummela učiní mistra-iluzionistu ve svém hotelu, z obrovitého opa Stockalpa, pak svou praktickou pravou ruku v domě:

„Ano. Jako list ze starých vzácných biblí, jaké se chovají v muzeích,“ myslila si vévodkyně, její bývalý krmič dobytka byl v krasopisu nedostižný. „Možná, že by se uplatnil mnohem lépe v nějaké umělecké dílně než zde u mě, [...] ale i tak jsem mu otevřela život. Z krmiče,“ pohlédla na jeho obrovské ruce, „se stal mým písařem, správcem knížecího paláce, pečovatelem mé okřídlené pošty, zda to někdy koho na jeho místě potkalo? [...]“¹

¹ Tamtéž, s. 673.

Vévodkyně věří v moc výchovy, význam vzdělání a četby dobrých knih – nechává vyučit kuchařem malého Pragera (syna správce panství) a zásobí jej knihami *pro život*. Novinkou Marka Twaina *Podél rovníku*, *Příběhy Tylla Ulenspiegla* od pana de Coster, povídkami Gustava Flauberta, přidává Springrovy *Dějiny Rakouska*.¹ Literatura velmi různorodá – stejně jako je pestrý výběr knih do Sophiina regálu přírůstků. V obou případech totiž L. Fuks sáhl ke stejnému zdroji – po již zmíněném *Stoletém kalendáři* – a vzal, co tento v daných letech nabízel v rubrice *Z knižních novinek*. Springrovy dějiny přecházejí do *Vévodkyně a kuchařky* z Fuksovy práce o Kynžvartu,² kde je z nich hojně citováno. Jako pikantní se může zdát, že Springrova nemilosrdná kritika rakouských poměrů (rovněž Metternichovy osobnosti a vlády) je v posledním Fuksově románu oblíbenou četbou rakouské aristokratky. Sophiina filantropie se uskutečňuje i v obecně prospěšných činnostech – kromě hotelu, který dá výdělek řadě lidí, plánuje založit chudobinec a provozovat lékárnu. K osobnostním rysům vévodkyně náleží takt, tolerance, skromnost ve vystupování, střídmost, týkající se sebekázně a potlačení vášní, pracovitost, přičinlivost, vytrvalost a důvěra ve vlastní síly. Tyto ctnosti, aniž jsou pokaženy pedantstvím, ladí s moudrostí, která je nejen cílem, ale i principem. Hájit ji proti hlouposti, proti povýšené, nabubřelé tuposti, snímat její maškaru je povinnost – s baronkou von Splúttenberg jedná vévodkyně s nemilosrdným voltairovským sarkasmem.

Podkladem pro formování praktické životní filosofie vévodkyně Sophie, pro volbu střední cesty není jen četba Marca Aurelia a filantropů, osvícenská etika, v níž jako by znovu ožili římsí stoikové. Zájmy, cíle a konání uvádějí rakouskou vévodkyni do těsného kontaktu, dá se říci do společenství lidí neurozených, do světa měšťanů a drobné buržoazie. Klenotník Radechowsky, kavárník Musil, podnikatel v pohřebnictví Globetrotter, ale také Kuchařka Barbellová se stávají Sophiinými partnery a přáteli. Svůj majetek a postavení nezdědili, ale dospěli daleko svou pílí. Jejich vlastnosti jsou v zásadě stejné jako výše

¹ Springer, Anton, Heinrich: *Dějepis Rakouska od míru Vídeňského roku 1809 až do revoluční doby roku 1848*. Překlad Václav Pravda. Praha, Kober 1868.

² Fuks, Ladislav: *Zámek Kynžvart – historie a přítomnost*. Karlovy vary, Krajské nakladatelství 1958.

zmíněné ctnosti vévodkyně – vždyť *Biedermanna*, člověka, jenž není šlechtic původem, ale vyniká vzděláním, vystupováním, hlubokými znalostmi a tím, co umí, stvořila doba osvícenská. Vévodkyně zjišťuje, že jejich znalosti jsou pro ni inspirativní a jejich jednání takové, že buduje soulad, a že je jimi ovlivněna. Žijí a konají podle zásad *biedermeierské* filosofie a životního způsobu, mají své soukromé prostory zařízené *biedermeierským* nábytkem (jak postřehne vévodkyně u pana Musila – *pocházejícím z doby tak před čtyřiceti léty*), čtou *biedermeierské* autory a chodí na ně do divadla (kavárník svým „učníkům“ připomíná a doporučuje Marii Ebner von Eschenbach a Grillparzera). Také vévodkyně má salon a osobní kabinet zařízené v tomto stylu a Nestroye (zemřel již 1862) považuje za svou literárněteoretickou autoritu. Jména Grillparzera a Nestroye jsou aluzí na fenomén dramatu, na oblibu divadla, které vášnivě milovaly všechny vrstvy vídeňské společnosti a které je také spojovalo. Zdá se, že *biedermeier* je v konci století nejen znovu objevován – ve Fuksově fikčním světě vévodkyně Sophii – ale existuje trvale. Že nemohl prostě skončit rokem 1848, stejně jako osvícenské zásady Vídeňským kongresem.

Vzdělání, historie, pravda o světě, tak je zná Sophia, bylo zformováno tištěným slovem, její „učenost“ je učeností knižní, klasickou a osvícenskou. Jako pramen inspirace jí ale poslouží také texty zcela odlišných žánrů, dokonce vlastně žánrově „nečisté“ či nedefinovatelné. Texty, které se v textuře vyjevují jako pseudocitáty – *knížka o jedech* a *knížka o zrcadlech*. Její osobité dílo – *Spectaculum* – je zbudováno na Marcu Aureliovi a Faciově literárně diletantském, pavědeckém a zároveň velmi lidském výlevu, který je chtěním, úzkostí, touhou odevzdat se i spontánním dobrodružstvím, potěšením z vyprávění – směsicí pestrou jako svět a úsilím o malou, skromnou nesmrtelnost. Skrze něj vstupuje do fikčního světa empirický autor – těžko by našel hotový text, který by splnil, co potřebuje: být hrou se čtenářem, představovat svou extravagantní žánrovou poetikou a proměnlivým stylem psaní opačný žánrový pól vévodkyně četby, stát se potřebnou inspirací pro postavu, přinášet potřebné motivy, témata, jež budou dále rozvíjena (zrcadla a jejich práci, také upírské neobrázení se v nich), vyprávět hrůzostrašné historky, hovořit o jídle a předkládat recepty, chovat se jako vyprávění s moralitou,

vzdělávacím a výchovným aspektem, jako vyprávění s lekcí moudrosti – a také být skryší empirického autora. Obsahovat teď aluze potřebné pro to, aby čtenář odhalil právě jej jako původce a rozpoznal funkci traktátu: být zrcadlem celého románového textu, zrcadlem poněkud pokřiveným, jako by bylo zapůjčeno v petřínském bludišti – zrcadlem parodujícím, groteskním.

Třetím zdrojem Spectacula je praktická zkušenost, kterou učinila ve spojení s těmi, kteří mají k materiálnímu světu a praktickému životu blíže – s lidmi z měšťanského světa. A že svůj zdroj pro věcné vybavení našla ve zboží pohřebního ústavu, není s myšlenkou Spectacula nijak nesourodé – v obou prostory existují proto, že je na světě zanikání, lidský konec. Sophia, která nemá silného a originálního tvůrčího ducha, ale má syntetické myšlení. Znalosti knižní se pak snoubí s druhou částí její osobnosti, s praktickými sklony, s tíhnutím k materiálnímu, s potřebou vše si zkusit, dotýkat se hmotného světa, který lze sdílet, a též se schopností improvizovat; čtenář zaznamená, že mnoho podnětů nasbírala (či jí osud předložil) přímo „za pochodu“. Takovou syntézou je i hotel-muzeum a především Spectaculum. Její představení je oduševnělou performancí, divadlem, neboť má ráda, co je názorně předvedeno, co vystoupí ze čtenářské samoty a je sdíleno jako poselství. Neboť čtení je osamělou aktivitou, čtenář přistupuje k textu sám, bez přispění lidského společenství je konfrontován s chladnou abstraktností tištěných vět. Ostatně *muzeum nás leckdy poučí jako dobrá kniha*,¹ jak říká znalec muzeí zlatník Radechowsky. Vzdělání, pojetí pravdy, je zná vévodkyně Sophia, bylo zformováno tištěným slovem. To klade na člověka (na autora i čtenáře) přísné požadavky; inteligence se musí orientovat v abstraktním světě významů a slov. Sophia s pomocí knih usiluje o koherentní, souvislý, propojený myšlenkový svět, cíleně ho kultivuje, propojuje historii s přítomností a časy budoucími. Návštěvníky Spectacula ale oslovuje (kromě své slovní věštecké vize) vizuální performancí. Člověk vychovaný texty, který se bojí nedobrého využití techniky, jako by správně odhadl trendy budoucího století: nástup kultury, v níž faktům, myšlenkám

¹ Tamtéž, s. 142.

a poznání neposkytuje formu tištěné slovo, ale obraz. V níž média budou přinášet proud sdělení, který má málo společného s intelektuálním či sociálním kontextem, do něhož jsou zasazeny skutečné životy. V níž nastoupí významově oslabeného vyjadřování, informace bez kontinuity, kontextu a nebude možné je integrovat do rozumného a konzistentního celku. Nebude tedy třeba zatěžovat se myšlením, člověku postačí iluze, že něco ví. Svět, jak jej budou zobrazovat elektronická média, nebude mít řád a smysl – nebude třeba jej brát vážně a knihy z něho budou vytěšňovány, bude upadat zájem o ně. Záleží na čtenáři, uchopí-li Sophiino Spectaculum jako aluzi do „budoucí“ reality.

Intertexty jsou významotvorným činitelem. Aluze a citace dokáže do základního textu vnést určitý smysl, líčení, příběh, ideologii, filosofii. Aluze odkazuje bez potřeby vyjadřovat se o nich. Jak čtenář bude konkretizovat toto odkazování, je na něm. I styl, technika výstavby textu, způsob manipulování s informacemi má aluzivní charakter. Čtenář má v ruce klíč k otevírání významu. Obrazně řečeno: nekráčí textem po přehledné silnici, ale po neschůdných motivických cestičkách, podle značek, které ho nutí (jsou občas klamavé) vracet se a upřesňovat souvislosti, propracovávat se k významu a smyslu. Citovaný text si musí připustit, že se vzdává podstatné části své existence; dílo přestává existovat celé, v jednotě své ústřední myšlenky. Manipuluje s ním autor, ve fikčním světě pak postavy. Původní text je vůči tomuto bezmocný. Citace se zapojují do nových celků a pomáhají vytvářet nový význam. Někdy obtížně dešifrovatelný – jako u Adalbertových textových koláží-pohlednic. Aluze a citované útržky způsobují vzájemné nasvětlování, zrcadlení textů (nebo textu a reality). Doplnují do vyprávění souvislosti, jež mají zůstat v diskrétním či tajemném pološeru, umožňují proniknout pod povrch řečeného.

Mohou obsahovat i pokyny ke čtení. Ve spisu o zrcadlech je čtenářka Sophia (i čtenář empirický, který nahlíží do téhož) neustále udivována stejnými motivy, ne něž naráží ve své skutečnosti (čtenář ve fikčním světě): *smrt utopením*, která je nejen smrtí Sophiina bratra, *smrt přirozená i násilná* – v životě i v četbě je jimi vévodkyně obklopena, *pohřbení zaživa*, jež navozuje spoj s Redlovým zachraňovacím přístrojem, *čtyřicetiletý dobře živený*

sedlák, který evokuje Louisovo chování, *had* a *jedy* odkazující ke *knížce o jedech* a vzbuzující představu smrti otravou, *obec v Aspern*, kde vévodkyně buduje hotel, *cirkus* a *bílé rukavičky kočího spolu s prstenem*, atributy Pummela, bývalého cirkusového umělce, *hostina* (Sophia je na ně zvána a s úsilím o dokonalost je chystá), *nekonečné hluboké lesy*, které jsou i obrazem vytvořeným zrcadly Spectacula, *líčením zamaskovaná bledost tváře* – upírská praktika, jež zároveň upozorňuje na práci Poldiho Vaterkindera, vizážisty pohřebního ústavu, *vybrané chování*, jež je atributem aristokracie, *střídmost v jídle a pití*, evokující askezi starého knížete, *klekátko* – s tím svým Sophia zdělila záhadu, *čert*, který souvisí s vidinami hajného Kneffla, *opilectví*, nešvar, který je přiřknut Adalbertovi, aniž by byl potvrzen. Facius, jenž se nedrží autorské strategie, podléhá vlastní spontánnosti a posléze se nechá vléci silou vášně vyprávět a fabulovat, nechává motivy přicházet a vyjevovat se, jak se namanou. Empirický autor, vtělený do Facia, varuje čtenáře před chybami v četbě, nabádá k rozvážnosti, prozíravosti. Ironizuje svůj románový text a stejně tak čtenářovo interpretační úsilí dobrat se za každou cenu k významu motivů i celku. Sledováním všech stop, možných náznaků, aluzí, útržků – střípků textu čtenář snadno spadne do interpretačních pastí; nebude váhat spojit tikající klekátko s tajemným poselstvím a nads skutečným smyslem, vznešenou, altruistickou vévodkyni s chladnou vražedkyní, podobně jako Facius slučuje zrcadlo se žížalou.

„Žil kdysi [...] u Spielfeldu [...] sedlák, který rozbil zrcadlo, a selka ho přiměla k tomu, aby zakoupil klíž a zrcadlo slepil. Sedlák se jí bál a učinil to. Slepil střepy na kusu dřeva a výsledek byl strašný. Selka do něho dychtivě koukla a zjistila místo sebe zrůdu. Kus nosu měla nahoře, kus dole, kus úst na bradě, kus pod nosem, jedno oko nad obočím, druhé na líci a přes čelo dřevěnou brázdou. Vyhnala muže, že ji zostudil, a nebožák pak skočil do řeky. Rozbitce nelze slepovati. Lze z něho nařezati více kusů, ale slepovati nejde, jako nejde slepiti dešťovku.“¹

Pokud by Fuksův přítel, vědecký pracovník, uskutečnil svůj nápad a dal Faciův text jako povinnou četbu studentům české literatury na filosofické fakultě,² zbavil by jej jeho kontextových aluzivních vazeb. Třeba i narážky na Sophiiny věstecké schopnosti a intuici

¹ Tamtéž, s. 453–454.

² Fuks, Ladislav: *Moje zrcadlo – Vzpomínky, dojmy ohlednutí* a Tušl, Jiří: *...a co bylo za zrcadlem*. Praha, Melantrich 1995, s. 448.

– podobně jako ona nahlíží do budoucnosti ve Spectaculu a ve svých odhalujících vizích, ohlašuje ji i Facius ve svých předpovědích fyzikálních objevů a nových uměleckých směrů: citovaná pasáž jasně zpodobuje kubistický portrét. Vytržením z textury románu by traktát pozbyl svého smyslu a vši své funkčnosti.

Aluze a citace jsou kompozičnětvorným činitelem. Vnášejí do textu důležité motivy, které vytvářejí jeho motivickou strukturu. Základní kompoziční princip je motivický. Motivy putují textem různými cestami, vpřed i zpět (mnohé události nasvětlují zpětně), jsou neustále obsahově doplňovány a obohacovány, je odhalován jejich význam a role, pomáhají utvářet vyprávění a napomáhají čtenáři při jeho pokusu uchopit jeho celkový význam a smysl – v souladu s mottem *Celek se (možná) pozná až nakonec*. Aluze na díla a autory, motivy textů krásné, historické, filosofické i (pseudo)odborné literatury, soukromých knihoven a knihkupectví, ale i sám opakovaně zdůrazňovaný motiv čtení či psaní vytvářejí jedno ze základních témat díla: téma knižní kultury. Ve spojení s motivy hudebními, výtvarnými (především z oblasti malířství) pak téma duchovní kultury, lidského poznání. Téma kultury materiální, které sestává z motivů hostin, jídla, receptů, oděvu, šperků, bytového zařízení, zrcadel, muzeí, je v románu pojednáváno v souladu s tématem kultury duchovní – vždyť například kulinářství je rozvinutá teorie s tradicemi, výroba klenotů je mistrovské umění a texty mají svou, knižní, materiální tvářnost a věci těla a ducha jsou spolu spjaty. Téma smrti (i s motivy zániku, plynoucího času, poslední večeře) je tématem propojujícím, zastřešujícím.

Vložené texty, které nejsou v textuře zcela utajeny jako Tao te ťing, společně s těmi, které se jako citace tváří (včetně Adalbertových či Knefflových) dopisů, zastavují děj a obohacují významové dění v textu. Mají za úkol nahrazovat klasický bohatý příběh se zápletkami a příčinnými souvislostmi. Citáty a narážky mění způsob četby. Přestože jsou součástí textury, odkazují také ven z ní. Text není jen plátnem, freskou, mozaikou, jak bývá pojmenován – ty jsou ve svém výsledku statické, ač mohou zachycovat příběh. Text se větví jako strom kam až jej nechá vyrůst, záleží nejen na autorovi, ale i na čtenáři.

3. Paratexty románu Vévodkyně a kuchařka

Para est un prefixe antithétique qui designe à la fois la proximité et la distance, la similarité et la différence, l'intériorité et l'extériorité [...], une chose qui se situe à la fois en deçà et au delà d'une frontière, d'un seuil ou d'une marge, de statut égal et pourtant secondaire, subsidiaire, subordonné, comme un invité à son hôte, un esclave à son maître. Une chose en para n'est pas seulement à la fois de deux côtés de la frontière qui sépare l'intérieur à l'extérieur: elle est aussi la frontière elle-même, l'écran qui fait membrane perméable entre le dedans et le dehors. Elle opère leur confusion, laissant entrer l'extérieure et sortir l'intérieur, elle les divise et unit.¹

Výklad řecké předpony παρά z pera J. Hillise Millera představuje pro G. Genetta také výstižnou charakteristiku paratextu, jeho pestrého modu vivendi a modu operandi. V systému transtextuality je paratextualita druhým členem; mezi textem a paratextem je nastolen vztah méně explicitivní a více distantní než v případě intertextuality. Paratexty vytvářejí svému textu průvodní aparát, bohaté obložení a činí mu společnost značně nestabilní a proměnlivou s epochami, kulturami, žánry, autory a různými vydáními téhož díla; současná „mediální“ doba obklopuje texty typem diskursu, který nemohl znát klasický svět, a fortiori antika či středověk. Paratexty netvoří mezi „svým“ textem a tím, co je venku, nepropustnou hranici, ale spíše *vestibul* (G. Genette připomíná Borgesův termín), který nabízí možnost vykročit na cestu, nebo ji vůbec nepodniknout; *neurčitou zónu* (Duchetovu *zone indécise*) bez přísné hranice mezi textem (vnitřkem) a diskursem o textu (vnějškem); *lemování* tištěného textu (podle P. Lejeuna), které řídí veškeré jeho čtení; a lze také přidat virtuální *chodbu* L. Müllarové. „Tyto texty – vlastně průvodci – lákají a vábí potenciálního čtenáře či kupce, přesvědčují ho o rozhodnutí vstoupit až do textu (někdy pouze text v materializované podobě [...] vlastnit) a informují či instruují ho

¹ Hillis Miller, Joseph: *The Critic as Host*. In: *Deconstruction and Criticism*. New York, The Seabury Press 1979, s. 219. In: Genette, Gérard: *Seuils*. Paris, Editions du Seuil 1987, s. 7.

„Para je antitetický prefix, který znamená jak blízkost, tak odstup, jak podobnost, tak rozdílnost, jak niternost, tak vnějškovost [...], označuje věc, která se nalézá zároveň na obou stranách hranice, prahu či okraje, kde má status rovnocenný, a přesto druhořadý, pomocný, podřízený – jako host vůči svému hostiteli, otrok ke svému pánu. To, co je v para, není pouze tím, co se nalézá na obou stranách hranice, která odděluje vnější od vnitřního; je také touto hranicí samotnou, fólií, která činí membránu mezi vnitřkem a vnějškem propustnou. Způsobuje jejich změtení, nechávajíc vstupovat vnějšek a vycházet vnitřek, odděluje je a spojuje.“ (Překlad L. S.)

*o tom, co jej čeká [...].*¹ G. Genette volí pro paratexty pojmenování *práh, prahy (seuil, seuils)*; je to mez a předěl mezi světem a textem upoutávka, motivační činitel, aby tento *práh* byl překročen – aby byl text vydán, zakoupen či zapůjčen a čten. Chápeme-li četbu jako průchod (někdy složité cestování) fiktivním světem, prostorem vyprávění, pak jsou tyto „texty“ (neb zdaleka nejde jen o verbální výtvořky) čtenářovou cestovní výbavou – a tak se s nimi také nakládá.

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public.²

Tato základní a obecná definice paratextu naznačuje, jakou cestou se ubírá Genettova analýza. Paratexty vytvářejí variabilní soubor rozličných praktik a diskursů mnoha druhů a jakéhokoli stáří; přesto tvoří jakési „zájmové společenství“, jehož prvky sjednocuje v kategorii jejich účel, účinek, funkce. Obklopují a prodlužují text, aby jej představily, nabídly a doporučily (*présenter*), aby se podílely na jeho existenci ve světě (*rendre présent*), aby zajistily jeho přijetí a ovlivnily jeho „spotřebu“ (*consommation*) – četbu, vnímání, chápání, interpretaci.³ Pragmatická funkce paratextů je zřejmá: jsou (především autorskou či nakladatelskou) taktikou a technikou; nositelem informací, doporučením, ideologickou investicí, návodem, náповědou i klíčem k četbě. Také ovšem prostředkem manipulace se čtenářem, jeho záměrného mystifikování. Nezanedbatelná je také estetická, poetická a emotivní funkce paratextů; případně performativní – např. v dedikaci či když paratext přiměje čtenáře k nějaké akci. Role paratextu může být zásadní: „[...] *réduit à son seul texte et sans le secours d'aucun mode d'emploi, comment lirions-nous l'Ulysse de*

¹ MÜLLEROVÁ, Lenka. *Reklamní aspekty sekundárních knižních textů v devadesátých letech dvacátého století* [online]. 2009 [cit. 2012-11-15]. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Petr Poslední. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/117754/ff_d/

² Genette, Gérard: *Seuils*. Paris, Editions du Seuil 1987, s. 7.

Paratext je pro nás tedy to, čím se text stává knihou a jako takový se předkládá čtenářům, obecněji veřejnosti.“(Překlad L. S.)

³ *Consommation* – výraz užitý Genettem – znamená nejen prostou „konzumaci“, ale též dokonání, završení – v tomto případě interpretační.

*Joyce s'il ne s' intitulait pas Ulysse?*¹ mohou tvořit specificky funkční a také značně komplikovaný významový celek „šitý na míru“ svému textu a přizvaný k interpretaci; posuzovaný případ od případu (text od textu, ale také s každým dalším vydáním jediného textu).² Podle autora studie je však třeba mít na paměti:

¹ Genette, Gérard: *Seuils*. Paris, Editions du Seuil 1987, s. 7. Obdobnou otázku vyvolává v české literatuře Markův román *Můj strýc Odysseus* (členěný navíc na zpěvy).

² Aktivním paratextem-návodem a základem experimentu je *Tablero de dirección* (Návod k četbě) v Cortázarově díle *Rayuela* (Nebe, peklo, ráj). Nabízí možnost volby: číst tradičně, kapitolu po kapitole vyprávění o milování a opouštění, nebo procházet labyrintem textu podle číselného návodu – text i příběh se tříští i nasvětlují doplňovanými intertexty a metatexty. Nepevná struktura textu se pozměňuje, prvky se přesouvají a vytvářejí nové celky. Paratext návodu je autorovým přizváním čtenáře k utváření textu – číst znamená „psát“ text a přeskupovat obrazy jeho fikčního světa. Touto metodou čtení (a psaní) nevznikne pevná podoba textu, nebude naplněno Fuksovo *celek se pozná až nakonec*; také Oliveiraův osud zůstane nespojitou mozaikou zážitků, citů a doteků vzniklých nahodile a bez pevného ukotvení v čase – číselný itinerář končí totiž v patu, v bludném kruhu a nezakotvení. Uspořádání může být i jiné (knih může být řada, jak deklaruje návod), neřízené číselným předpisem, ale jen a jen čtenářovou vůlí. Bude-li Horatio takto, touto metodou, již je nezávazně komponován text a jeho fikční svět, vnímat a řídit svůj život a vztahy jako izolované obrazy bez kauzality a pevných vazeb, bude-li se bát pout kontextů a citů, bude-li si záměrně a racionálně budovat aparát rozbíjecích postupů, nikdy nedosáhne, po čem touží: nalézt a uchopit jeho střed, zachytit bod, oporu a smysl. Cortázarův paratext, předepisující čtenářovo nakládání s textem (performativní funkce je zřejmá), je i návodem k interpretaci. Příklad mystifikační a manipulativní funkce poskytují paratexty šesti her vydaných roku 1825 pod názvem *Théâtre de Clara Gazul* (Divadlo Kláry Gazulové a předložených veřejnosti jejich překladatelem Josephem L. Estrangem. Na obálce je portrét autorky – španělské herečky a vlastenky v typické mantile a s křížkem v dekoltu. Předmluva, která ji líčí jako neteř popraveného vůdce španělské guerilly, poté světenkyni granadského inkvizitora (jedinou povolenou „literaturou“ jsou jí modlitby), osvětluje autorčinu satiru vůči Francouzům (potlačujícím španělskou revoluci ve jménu víry), její výsměšný antiklerikální postoj i ostrou parodickou polemiku s přepjatou stylizovaností španělského klasicismu. Jediné pravdivé na zmíněných paratextech, které jasně posouvají recepci dramatických textů daleko za pouhý literární žert, je podoba „autorky“. Portrétista Delécluze ponechal ikonickému paratextu (jako jedinou indicii pravdy i přiznání hry se čtenářem) tvář skutečného autora: tehdy pouze dvaadvacetiletého Prospera Mérimée. Jeho další mystifikace – sbírka ilyrských balad v próze přeložených z repertoáru barda Hyacinta Maglanoviče – oklamala znalce i básníky (Mickiewicz přeložil jednu skladbu do polštiny, Puškin zařadil část sbírky do svého výboru ze západoslovanské poezie). Fiktivní reference činí z díla podvrh. Ačkoli titul sbírky – *Guzla* (tj. housle, gusle) – může být transparentním anagramem Guzla – Gazul, a tedy prozrazením klamu, výklad projektu podává až pozdější paratext. Dopis skutečného autora ruskému příteli je omluvou Puškinovi, ale vyjadřuje i hrdost, že Francouz slovanského autora napálil. Přiznání motivace – Mérimée se vysmál dobové romantické touze po lokálním koloritu a přiznal materiální pohnutku získat peníze na cestu paradoxně do Dubrovníku – může odhalit drzost tohoto počínu i neúctu vůči folklóru, zároveň však odkrýt výstižnost improvizace, založené na pouhých představách a minimu zprostředkovaných informací. Do této mystifikující (a mnohdy úspěšně klamavé) skupiny paratextů patří v české kultuře i ty, které utvářejí legendu kolem postavy fiktivního česko-rakouského génia a vlastence, *kteřý se neproslavil*, Jára Cimrmana. Celá paratextuální činnost badatelského týmu *Salón Cimrman* (nalezená truhla s mistrovou rukopisnou pozůstalostí, vědecké semináře, film, Mistrova filosofie externismu, materiální muzeální předměty v Petřínské rozhledně), Cimrmanova „účast“ v soutěži o největšího Čecha, ale třeba i text Jiřího Suchého *Pravda o existenci Jára Cimrmana* s vloženým textem básně, již Cimrman sám vyvrací své bytí – všechny tyto texty (v širokém slova smyslu) formují neuzavřený paratextový „obal“ her Zdeňka Svěráka a jeho kolektivu, onen průvodní aparát, který

*Le paratexte n'est qu'un auxiliaire, qu'un accessoire du texte. [...] Aussi le discours sur le paratexte doit-il ne jamais oublier qu'il porte sur un discours qui porte sur un discours, et que le sens de son objet tient à l'objet de ces sens, qui est éfere un sens. Il n'est de seuil qu'à franchir.*¹

Ani Genettova klasifikace těchto doprovodných textů, informací, orientátorů není vyčerpávajícím a rigidním předpisem nebo jednou provždy platnou antologií paratextů, ale nabídkou hledisek, z nichž mohou být paratexty posuzovány, návrhem typologie, podnětem k rozpracování.² Paratexty lze rozlišovat podle jejich původce, přebírajícího za paratext odpovědnost (např. autor vlastního textu, editor, redaktor, pisatel předmluvy, doslovu); podle adresáta – na veřejné, které se obracejí virtuálně na celé lidstvo, veřejnost (to je případ titulu či interview), a na soukromé, až intimní (autorova deníková sdělení sobě samému); na oficiální, u nichž se nelze zříci odpovědnosti (jde o texty, sdělení v předsmrtném peritextu, jako jsou titul, původní předmluva, autorský komentář), a na polooficiální či neoficiální, v jejichž případech je možné zprostit se odpovědnosti popřením stanoviska větami jako *takhle jsem to neřekl, to nebylo určeno veřejnosti, to byly jen*

neustále zpřítomňuje příběh, nekonečnou životní epiku smyšleného hrdiny a je vnímán jako pozadí „jeho“ her.

¹ Genette, Gérard: *Seuils*. Paris, Editions du Seuil 1987, s. 376–377.

„Paratext je jen pomocným elementem, doplňkovým příslušenstvím textu. [...] Také diskurs o paratextu nesmí nikdy zapomenout, že se týká diskursu, který se týká diskursu; a že význam jeho předmětu (paratextu) je připoután k objektu se samostatným významem. Každý práh je určen k tomu, aby byl překročen.“ (Překlad L. S.)

² Vycházejíc z Genettova základního textu, činí tak u nás např. Lenka Müllerová, a to nejen dizertací, z níž bylo citováno. Z autorčiných textů:

Reklamní aspekty nakladatelských textů (nad dvěma texty z vydavatelství Iva Železného). Dialog kultur IV. Hradec Králové 2007, s. 4.

Nakladatelské texty jako součást tištěné knihy. Kniha v 21. století. Opava 2007: 87–91.

Literární kritika a její epitextová funkce v knižní komunikaci. Předneseno na konferenci *Obraz české a slovenské literatury v literární kritice* – FPF SU Praha, 2009.

Autor v knižních paratextech (nad peritexty české knižní produkce 90. let 20. století). Dialog kultur V: mezinárodní vědecká slavistická konference. Ústí nad Orlicí, Oftis, 2009, s. 530–541.

Nakladatelské peritexty jako jeden ze způsobů marketingové komunikace nakladatelství. In: *Masmediálna komunikácia a realita III. Marketingová komunikácia*. Trnava: FMK 2009, s. 159–174.

Paratexty a česká literatura. Příspěvek přednesen na konferenci. IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky, Praha 2010.

Poetika paratextu. Příspěvek přednesen na konferenci *Poetický Cikháj v Brně v roce 2010*.

Knižní paratextová strategie českých překladů Raymonda Queneaua. Acta FF ZČU, Fakulta filozofická, Západočeská univerzita v Plzni, 2010, č. 2, s. 59–70.

Paratexty v české literární mystifikaci. Nad sekundárními texty Jára (da) Cimrmana. In: *Bohemica Olomucensia 1/2011*, s. 184–188.

předběžné poznámky – patří sem většina autorských epitextů, interview, rozhovorů a nezávazných důvěrných sdělení, též textů, které autor nechává proslovit někým třetím, např. alografickým autorem předmluvy. Jiné možné hledisko členění paratextů může být temporální situace textu – referenčním bodem je první (původní) vydání textu a paratexty mohou tvořit opozici (nebo řadu) textů dřívějších, anticipujících dílo, textů původních a dodatečných, pozdějších; referenčním či hraničním bodem může být i smrt autora (zde má autor na mysli tu fyzickou) a doprovodné texty pak tvoří opozici paratextů předsmrtných a posmrtných. Genettovo pojednání o paratextech se zakládá na kontextu (či umístění paratextu v prostorovém poli textu) a lze je vyjádřit vzorcem: *paratexte* = *péritexte* + *épitexte*. Paratexty jsou interní součásti díla (knihy, svazku) situované blízko textu (jméno autora, titul, názvy kapitol, *prière d'insérer*,¹ motto, dedikace, předmluva, poznámky). Epitexty jsou externí součásti díla: slouží k jeho mediální podpoře – *épitexte publique* (editorské paratexty, oficiální mediální prezentace, interview, rozhovory s autorem, konference, debaty) nebo jsou jimi sdělení ukrytá v komunikaci soukromé – *épitexte privé* (vložená do korespondence, intimních deníků).

3. 1 Peritext „Ladislav Fuks“

Z paratextů Fuksovy *Vévodkyně a kuchařky* budou zmíněny jen ty, které vedou čtenáře (jimiž autor vede svého čtenáře) k samostatnému uchopení textu: jméno autora, titul, motto, autorská úvodní poznámka – tedy některé z Genettových peritextů. Peritext „Ladislav Fuks“ může pro čtenáře, jenž bere knihu tohoto autora do ruky poprvé a neví nic o osobě – nositelce tohoto jména, znamenat jen shluk písmen – prázdný paratextový údaj; postupně si jej naplní detaily vyplývajícími ze čteného textu: o autorově užití metodě či stylu, který by mohl být pro něj typický, ale také možná pocitem sympatie, má-li potěšení z četby, a respektu, považuje-li dílo za zdařilé, invenční, ideově přínosné,

¹ Prosba, žádost editora nakladateli (či jeho motivační průvodní komentář k textu); nebo (a v případě peritextu těsně spojeného s textem spíše) autorské résumé, komentář k textu a motivující doporučení knihy umístěné na poslední straně knižní obálky.

strhující. Paratextový údaj autorského jména je vepsán na vnitřní straně hranice mezi textem a mimotextovou oblastí – spojuje minulé texty autora s tím, který se rozprostírá před čtenářem. Pokud čtenář již „některého Fukse“ zná, nastupuje moment očekávání (a ten bude do určité míry splněn) – paratextový údaj „jméno autora“ už není bez obsahu. Jméno spisovatele plní funkci dříve užívaného obratu „par l’auteur de...“, který byl od Austenové a Scotta hojně užívaným prostředkem.¹ Tato formule, štítek v paratextuální zóně, nastoluje „une modalité fort retorse de la déclaration d’identité“;² dává do služeb novému textu úspěch předchozího (pokud by *Vévodkyně a kuchařka* vyšla kupříkladu ve Francii, pak paratext ve znění „par l’auteur de *Monsieur Théodore Mundstock*“ by zřejmě podpořil přijetí tohoto románu) a konstituuje autorskou entitu, aniž ji a její paratextové pojmenování zatěžuje biografií. Chrání autorova životní dat a soukromí, jakkoli je ekonomii poněkud paradoxní. Pokud by autorské jméno mělo tyto funkce (a ve výsledku bylo etiketou uvádějící a spojující jmenný seznam textů jediného původce), vyhověl by tento paratext Fuksovu již zmíněnému požadavku *najdi si mě, čtenáři, v mých textech, v mých knihách*.³ Znamenal by svého druhu „smrt empirického autora“. Tato situace je víceméně teoretická, modelová. K peritextu „jméno autora“ (a jeho naplňování obsahy) se takto diskrétně chovají první dvě vydání *Vévodkyně a kuchařky*. Neobsahují paratexty, které by cokoli sdělovaly z autorova soukromého života. V roce 1983 román vychází bez doslovu, v roce 1987 sice s *Doslovem* Svozilovým, ale ten se zabývá pouze analýzou románového textu. Pohorského doslov k odeonskému vydání z roku 2006 již cosi prozrazuje o autorovi, který si na prahu stáří odhodlal nasadit nečekanou transvestitní masku, o Fuksově *melancholickém životním pocitu* a skepsi *osamělé bytosti, úzkostlivosti*, naplňuje svou potřebu zachytit genezi díla a svůj přátelský kontakt s „mistrem“, povědomí o jeho tvůrčích obavách i niterných úzkostech; je biografizující. Sám autor píše

¹ Tohoto nástroje užívali autoři z vlastní vůle: např. Stendhal především v podobě „par l’auteur de *Rouge et Noir*“.

² Genette, Gérard: *Seuils*. Paris, Editions du Seuil 1987, s. 45.
„hodně mazanou deklaraci identity“ (Překlad L. S.)

³ Doslova: „Nejplněji jsem obsažen jen a jen ve svých knihách. Bude-li je někdo číst za sto let, nebude ho zajímat, jaký jsem byl já. Pokud ano, tak si mě stvoří z toho, co si přečetl.“ In: Fuks, Ladislav: *Moje zrcadlo – Vzpomínky, dojmy ohlédnutí* a Tušl, Jiří: *...a co bylo za zrcadlem*. Praha, Melantrich 1995, s. 397.

autobiografii omezujícím způsobem: vzpomínky jsou pečlivě probírány (mnoho podstatného z nitra osobnosti je zastřeno), aby autoportrét a obraz života vytvořily pozitivní, optimistický celek, předložily podobiznu úspěšného autora (*figure d' homme publique*). Vše, co bylo z Fuksova soukromí a z vnitřní intimní sféry zpřístupněno (nejen) J. Tušlem (nejen) v *Zrcadle*, dotváří biografii, jakousi náhražku seriózní monografie (dosud neexistující), poohalujíc tak *figure d' homme privé*. Autor přiznává u některých svých textů, že je vskutku *psal srdcem*, že pramení z intenzivních osobních zážitků a prožívání. Hovořit o autobiografičnosti Fuksova díla je běžné; autobiografičnost se stala častým interpretačním principem (pro výklad postav především), za tu cenu, že se ruší hranice fikčního světa i textu a entity stvořeného a neexistujícího světa se vykládají z jevů skutečnosti – tyto se mohou chovat jako paratexty nebo součásti aluze (např. homosexualita, již Genette za paratext považuje). Paratext „Ladislav Fuks“ plní funkci určitého kontraktu (*fonction contractuelle*), autobiografické smlouvy (*pacte autobiographique*) se čtenářem, interpretem. Jméno autora tedy není jen registrační značkou, užívanou v komunikaci, hlavičkou na seznamu spisovatelových knih, označením jedince (*auctora*), jenž přebírá právní odpovědnost za své texty, je garantem, zárukou, ručitelem i vlivnou autoritou; autora, jenž zodpovídá za literární kvality invenčnosti, originalitu svých děl v oblasti idejí, a spisovatele vyznačujícího se originální formou, jazykem, stylem.

3. 2 Motta a titul – vzájemné zrcadlení

Následujícím paratextem (peritextem) jsou dvě motta (či motto, které má dvě části):

„*Celek se pozná až nakonec.*“ SOLÓN

„*Předkládal se i pečený hroznýš na šalvěji a paštika z ježčího masa.*“ KUCHARKA

V prvotním vymezení (*grossièrement, nahrubo*) Genette charakterizuje motto (*épigraphe*) jako „[...] *une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie*

d'œuvre [...]“¹ Citace, tato úvodní sentence uvozuje vyprávění, sídlí však na extratextové rovině, před textem (epigraf je tedy antegrafem), v pásmu, které lemují text, ale je zároveň jeho hranicí. Přítomnost motta vyvolává to, co G. Genette nazývá *effet-épigraphe*. Užití motta (autor hovoří o *consommation*, nikoli o *production*) je záměrným a promyšleným intelektuálním gestem; působí jako signál pro čtenáře, aby v něm hledal indicie pro pochopení textu, do něhož vstoupí. V knihách Ladislava Fukse jsou motta obvyklou součástí paratextů; epigrafem je nejčastěji alograf (*allographe*) – sentence existujícího autora, který je odlišný než pisatel díla, tedy epigraf autentický.² Metatexty k *Vévodkyni a kuchařce* se nad původem a původcem epigrafů tohoto románu nepozastavují; jejich věrohodnost má oporu v dosavadních citacích, které autentické a ověřitelné jsou. Motta se tváří jako vypůjčené sentence – uvozovky signalizují skutečnou, tedy alografickou citaci, pramen je však obtížné verifikovat.

Motto vždy upozorňuje na jméno citovaného autora (tedy opět na paratextový údaj), odkazuje k jeho osobnosti i dílu. Solóna líčí Hérodot jako myslitele a filosofa, avšak je také cestovatelem, obchodníkem a především státníkem a společenským reformátorem (jeho archontát spadá do období let 594–595). Jako politik a zákonodárce vyvádí Athény z neutěšených poměrů a společenských rozporů. Pranířuje lakotu a zpupnost mocných, sám aristokrat, nesouhlasí s aristokratickým pohledem na společnost, jež je dělena na dobré a špatné podle rodového původu. Ústavou zajišťuje pro všechny občany lidskou důstojnost, právo, svobod, nápravu křivd, ochranu majetku. Solónovy zákony platí po dobu téměř dvou století a jeho jméno je autoritou u římských právníků. Jeho básně jsou spjaty s životní praxí, jsou pokračováním jeho politiky, zároveň jejím ukotvením a prostředkem k jejímu vyjevení i obhajobě básnickou formou. Ta má jeho myšlenky povznést, dát jim punc díla posvěceného Múzami. V Solónových zlomcích však věta-motto *Celek se pozná až nakonec* není, ačkoli jeho tři daktylské stopy by do první části

¹ Genette, Gérard: *Seuils*. Paris, Editions du Seuil 1987, s. 134.

² Jen u některých epigrafů je zdroj označen jinak než jménem autora: motto *Pana Theodora Mundstocka* je z *Talmudu*, u *Nebožtíků na bále* jde o sentence ze *Snáře* z roku 1900; v případě *Smrti morčete* a *Myší Natálie Mooshabrové* jde o frazémy, rčení – zdroj tedy uveden být nemůže.

elegického disticha zapadly. Bylo by možné považovat ji za parafrázi veršů z Elegií: „*Nebezpečné je všechno, co konáme, nikdo však neví, jak se mu vydaří věc, do které právě se dal.*“¹ Nabízí se i jiné řešení. Ačkoli je trvale řazen mezi sedm řeckých mudrců, kteří jsou historickými osobami, stal se též postavou legendy o posledním lidském králi Kroisovi, stíhaném osudem; obsahuje ji Hérodotovo dějepisné pojednání a český čtenář ji zná ze *Starověkých bájí a pověstí* od Rudolfa Mertlíka pod názvem *Kroisos a Solón*. V ní moudrý Athénan říká Kroisovi, jenž se pro své nezměrné bohatství považuje za nejšťastnějšího z lidí:

„*Slyš mě, Kroise! Já dobře vím, jak božstvo závidí lidem štěstí a touží po změnách. Kolik tisíc dnů žije člověk a každý den přináší něco jiného. Kdo z nás ví, co bude zítra, bude-li ještě živ? Ty jsi velký boháč a vládneš tolika poddaným. Ale přitom tě nemohu nazvat svrchovaně šťastným, jak by sis vroucně přál. Až jednou uslyším, že jsi také šťastně skončil svůj život, pak teprve bych tě mohl nazvat šťastným. [...] Konat dobro v životě a šťastně dožít – v tom je štěstí. Vždyť i velcí boháči jsou často ubožáci a mnohdy ti, kdož jsou jen skrovně živi, jsou šťastni. [...] A tak i ty, králi, si pamatuj, že **nikoho nelze nazvat plně šťastným dřív, dokud neskončil život.***“²

Známý výrok *Nemo ante mortem beatus* užívá také Ovidius v *Proměnách*. Stejný smysl má i poslední věta v Babičce, vyslovená paní kněžnou: *Šťastná to žena*. Z hlediska smrtelníka, jenž neví, co jej čeká, komentuje uzavřený život. Má-li motto *Celek se pozná až nakonec* tento smysl, vztahuje se k postavám fikčního světa (je ovšem také vzkazem čtenáři, že s jeho životem tomu není jinak) a je jedním z interpretačních klíčů. Chce-li čtenář posoudit skončené žití Sophiina strýce a bratra Viktora, může tak učinit skrze mysl hlavní hrdinky. V případě starého knížete je klidná – po dlouhém životě mohl odejít šťasten, s čistým svědomím, neboť se nikdy neprohřešil proti šlechtickým zásadám a řádu monarchie (Adalbert ovšem vidí věci jinak). Vyrovnán se svým koncem, učinil poslední pořízení, aniž cokoli opomněl; ani svoji duši, již učinil dědičkou obnosu pro mše za ni konané. Viktor je však její trvalá bolest, s jeho smrtí, která pro ni byla otřesem, je schopna pouze se vyrovnávat, nikoli smířit. Sama vévodkyně, ukončila, co si předsevzala, až tam je

¹ Oliva, Pavel: *Solón*. Praha, Svoboda 1971, s. 159.

² Mertlík, Rudolf: *Starověké báje a pověsti*. Praha, Svoboda 1972. (Zvýraznění L. S.) Dostupné také z: <https://sites.google.com/site/starovekebajeapovesti/kroisos-a-solon#ftnref1>

dovedeno vyprávění. Ale ve své životní pouti začíná další etapu (možná druhou polovinu, neboť jí je osmatřicet let). Vědoma si pravd, které Kroisovi hlásá Solón, řídí se ve svém konání jeho zásadami. Po asperské recepci plné zážitků „[...] cítila se jako poutnice, které je třeba vykonat ještě mnoho přerozličných věcí, aby se její život na této pozemské slzavé pláni naplnil“.¹ Sarkastický Louis, který s obavami nahlíží každé její další konání, ji vystihuje sice ve svém duchu, ale pravdivě: „Vy jste, ma chère cousine, jako Nedokončená symfonie Franze Schuberta, jestli to znáte...“² Ačkoli L. Fuks možná (či pravděpodobně) ze Solónova textu či z bájného vyprávění o athénském státníkovi vyšel, úvodní prohlášení *Celek se pozná až nakonec* má význam širší, obecnější; jeho motto lze chápat jako *auto-épigraphe*. Psaní, vyprávění i čtení, tedy činnost autorova, vypravěčova a čtenářova, končí s posledním slovem textu – uzavírá se celek příběhu. Motto ale zdaleka není jen tímto jednoduchým konstatováním, které nezní jako kdovíjak moudrá sentence, ale spíše jako samozřejmost. Je i předem nabídnutým komentářem k metodě výstavby textu, v němž se souvislosti ozřejmují cestou, signály rozeseté v textu mění svůj význam a čtenář mnohdy pochopí, že četl v omylu. Motto, které má formu citátu, zakládá intertextuální vztah mezi sebou samým a textem. Je aluzí na způsob četby; ta je zatěžkávací zkouškou čtenářovy hermeneutické schopnosti. Každé individuální čtení bude mít trochu jiný výsledek podle rozsahu osobní vzdělanosti encyklopedie, z níž čtoucí (mimeticky) doplňuje – každý si tedy „nakreslí“ vlastní strom textu, dosáhne vlastního celku. V jistém smyslu celek poznat v úplnosti nelze: chybějí informace (pro postavy i pro čtenáře) k objasnění některých faktů; prostě není možnost, jak jich dosáhnout – tak jako v reálném životě a světě.

Druhé motto „*Předkládal se i pečený hroznýš na šalvěji a paštika z ježčího masa*“ bývá určeno jako citát z blíže neurčené kuchařky, tedy z knihy receptur.³ Má však spíše podobu úryvku z nějakého vyprávění. Evokuje postavu kuchařky i knihy navozuje čtenářské

¹ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 774.

² Tamtéž, s. 768.

³ Dokoupil, Blahoslav a kol.: *Slovník českého románu*. Ostrava, Sfinga 1992, heslo *Fuks, Ladislav: Vévodkyně a kuchařka*, s. 57.

očekávání. Nejistota pramení z homonymie substantiva kuchařka, které se objevuje jako zdroj citace. Na objasnění musí čtenář čekat téměř až do závěru čtení – i tady platí význam prvního motta – kdy Betty Barbellová, česká kuchařka z Blatné, vypráví vévodkyni o oblíbených jídlech Ludvíka Bavorského, o kuchyni exkluzivní, experimentální, rozmařilé a romantické, odpovídající jeho povahovým sklonům.¹ Kulinařským mottem tedy autor cituje svoji postavu. Výrok odkazuje k pokrmům inspirovaným germánskými bájemi a mýty, k vybranému stolování, jež je realizovanou fikcí i hrou a experimentem a zároveň atributem šlechtického životního stylu. Vztahuje se k hostinám pořádaným vévodkyní, ale též k těm, o nichž ona sama čte v Tacitových *Letopisech* a Sienkiewiczově *Quo vadis*. Citace však také poukazuje k jevům kontrastním – k pokrmům chudé Barbary, jimiž jsou plody zplanělého sadu, zbytky z bohatých tabulí a občas kupříkladu chléb, dar soucitné duše, již malíř Diezler nepochybně má. Betty Barbellová, s níž je kulinařské motto (také) spojeno, česká kuchařka s famózními zkušenostmi z kuchyní mnichovských, wittelsbašských, znalkyně kuchyně ruské, však vévodkyni seznamuje s bohatou českou kuchyní měšťanskou, středostavovskou. Číst o sladkých nudlích s ořechy, svítcích, omeletách, knedlících njejrůznějších sort, pečeních, karbanátcích a husích játrech (jimiž je vévodkyně zvláště zaujata) je jako listovat biedermeierskou *Domáci kuchařkou* Magdalény Dobromily Rettigové.

Obě motta se zřetelně vztahují k **titulu** románu *Vévodkyně a kuchařka*. Název románu je substantivní (jako ostatní Fuksovy tituly Fuksových knížek, doplněné někdy přívlastkem); i tento je tematický, vlastně dvojtematický. Je málo proleptický² (takový je sáhodlouhý objasňující název Faciovy knížky o zrcadlech i název Sophiiny hry *Předzvěsti konce Říše římské*). Není doplněn žánrovým označením či podtitulem. Původně zamýšlený název románu *Paměti šílené kuchařky* napovídá o žánru mnohem více (lze očekávat napínavé čtení, bizarní historky), možná evokuje i typ vypravěče v první osobě. Atribut „šílená“

¹ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 638.

² Jako proleptický titul uvádí G. Genette *Smrt Ivana Iljiče*.

však dosazuje někdo jiný – možná ten, kdo „nalezl“ rukopis kuchařčina vyprávění a vydává ho pro čtenáře. Je-li titul předem stanoven, je třeba napsat text, jenž mu dostojí; titul je tu prapor, k němuž se směřuje, cíl, jehož je třeba dosáhnout. V případě *Paměti šílené kuchařky* by právě mohl tento paratext vytvořit dosti průhlednou fólii, jíž se na text pohlíží a priori. Vznikl však jiný text a byl jinak pokřtěn. *Vévodkyně a kuchařka* není jen vlastním jménem knihy, jedinou její součástí, která je předurčena, aby fungovala v neliterární komunikaci či se obracela jako reklamní slogan na potenciální čtenáře. Funguje dvoujstranně – nasvětluje text a sám je jím dotvářen, dointerpretován, může mít více výkladů, a všechny mohou platit – tak jak je to v případě Fuksova románu. Titul se stává součástí interpretace: je jejím nástrojem a sám je interpretován. Zde je odpověď na otázku, kam vlastně titul patří, i když je umístěn v pásmu paratextovém – dojde-li k četbě, stává se součástí textu a autorského záměru. V případě *Vévodkyně a kuchařky* společně s oběma motty.

Oba dvojčlenné paratexty (titul a motta) se v sobě zrcadlí, jsou rozvrženy symetricky, paralelně. Údajný autor prvního citátu Solón směřuje k postavě Sophie. Solón, aristokrat, politik, cestovatel, vojevůdce, který koná prakticky a velmi pragmaticky, ale též básník a původce textu athénské ústavy, se staví proti Sophii jako její protějšek, zrcadlo, v němž se odráží vznešená aristokratka disponující velkým majetkem a zároveň žena činu, jež řídí velký dům a výnosné panství, zakládá luxusní hotel a muzeum své doby a je též autorkou; píše tragédii a vytváří Spectaculum. Solónovi slouží jeho texty k deklarování programu, vyjevení životní filosofie a k polemice s odpůrci; Sophia se skrze svou hru učí přijmout neodvratnou pravdu zániku. Estetická funkce psaní není prvotní, text je názorovým médiem a autoterapií a proklamací. Nelze zde opomenout Marca Aurelia a jeho rozhovory se sebou samým – i zde je psaní formou duševního cvičení a výrazem potřeby formulovat své názory, ospravedlnit své činy, povzbudit, pokárat i varovat.¹ Někdy však „pouhé“ slovo nestačí – u obou (u Solóna i Sophie) se projevuje tužba vystoupit se svým sdělením

¹ Přímo v okruhu císaře Marca Aurelia byl Solón (jako státník, básník i postava legendy) dobře znám a hojně se o něm psalo. (K tomu Oliva, P.: *Solón*, Praha, Svoboda 1971, s. 135–137.)

divadelně, v jakési veřejné performanci, jež je nositelkou poselství a má i pragmatický záměr. Athénan poté, co nechal rozšířit zvěst o své pomatenosti (aby obešel zákon zakazující podněcování boje o ostrov Salamis a aby na sebe upoutal pozornost), předvádí na agoře před početným shromážděním občanů dokonale zinscenovaný výstup: z paměti přednáší svoji stoveršovou elegii *Salamis* – agitku pro boj za Salamínu. Stává se vojevůdcem v úspěšné válce s Megarou. (Jak tvrdí Plútarchos.) Sophia komentářem osobně doprovází představení hudby a světla v nekonečných zrcadlových zahradách svého Spectacula, jež je nejen filosofickým sdělením a fascinující podívanou, ale i placenou atrakcí hotelu-muzea, jehož je majitelkou. Solón ani Sophia nezapřou organizační talent, syntetické myšlení a odvahu. I jejich praktická životní filosofie, již Solón vyjevuje v elegiích, tetrametrech a jambech, je obdobná. Její těžiště je v etice, v zaměření člověka na sebe sama, v osobní morálce. Respekt k řádu přírody a smíření s ním je samozřejmostí. Vše hmotné pomíjí a člověk je jen nepatrným podílníkem jsoucna. V nekonečném času je mu vyměřen pouhý zlomek a smrt je přirozená nutnost. Je třeba mít též na paměti řád druhý, Božský; lidé jsou dětmi Božími, podléhají stejným zákonům – v tom jsou si rovni. Vše, co člověka potká, je předem dáno: „*Zajisté dobro i zlo nám smrtelným přináší Osud;/ tomu pak, co dá bůh, neujde smrtelný tvor.*“¹ Determinismus je zřejmý: neexistuje náhoda, vše vnější se děje nutně, život je předem dán; pokorného Osud vede, vzpurného vleče. Jsou tedy možné věštby. „*[...] Než tomu, co souzeno, nezabrání/ nižádný věštný pták, nižádný obětní dar.*“² Ani čestný úmysl a upřímná snaha není zárukou kýženého výsledku a „*jiný, ač jedná špatně, zas vyvázne ze svého bludu,/ neboť ve věcech všech zdaru mu dopřává bůh.*“³ Tedy opět ono deklarovaná: *celek se pozná až nakonec*. Třetí řád, jemuž má jedinec být poslušen, je řád lidský, jsou to zákony, člověkem stanovené právní předpisy, ale též pravidla morální. Řídit svůj život rozumem a jednat podle zásad ctnosti znamená žít v souladu s přírodou, s Rozumem přírodním. Takové žití je i v souladu s Božím zákonem a je povinností moudrých. Ač uznává Fátum, klade Solón značné nároky

¹ Solón: *Elegie o Múzách*. In: Oliva, Pavel: *Solón*. Praha, Svoboda 1971, s. 159.

² Tamtéž, s. 159.

³ Tamtéž, s. 159.

na člověčí vůli a činorodost. Neboť pozemský, každodenní život má člověk ve svých rukou; je třeba, aby jej učinil aktivním, užitečným. Takovým ho udělá, pokud bude konat, co je v jeho možnostech, řídit se rozumem a přísnou a ušlechtilou etikou, jejíž součástí je láska k rodné obci, úcta k chudým, soucit, vlídnost a především spravedlnost. A také sebeovládání: ve jménu rozumného a ctnostného jednání je třeba oprostit se od vášní, pýchy, krotit své chťiče a dychtivé hromadění bohatství a vyvarovat se jalových slov. Jen tak lze čelit chaosu, marnosti a účinně konat, vzdá-li se člověk takového způsobu života, který nemůže uskutečnit. Cesta k moudrosti je lemována přísnými zásadami, ale i radostí z neustálého učení se, jehož spolehlivou průvodkyní je empirie. „Stárnu, a stále se přec mnohému učím [...]“,¹ říká svým veršem Solón. Není bez souvislosti, že tuto větu jako motto *Procházky třetí* ve *Snech samotářského chodce* opakuje Jean-Jacques Rousseau,² vévodkynin filosofický průvodce. Skutečně jako v zrcadle odráží se v této Solónově charakteristice osobnost vévodkyně Sophie, jejíž cestu k osvojení těchto hodnot ukazuje Fuksovo vyprávění. Jejich zdroj však vzdělaná a vnímavá hrdinka nenalézá jen v moudrých slovech dávno mrtvých antických autorů, ale též v lidech, které jí přívál osud a jimiž se cíleně obklopuje: ve středostavovských, výrazně biedermeierovsky laděných postavách svého světa. Solón a Sophia, oba vlastně předměty historické fikce, se na prahu Fuksova textu nesetkávají náhodně a nespojují je jen shodné iniciály vlastních jmen.

Skrze osobnost řeckého státníka, evokací kulturních zvyklostí jeho doby se L. Fuks již svým mottem dotýká dalšího, již zmíněného tématu. Člověk je předurčen i svým zrozením do jisté historické doby, společenské třídy. Solón je athénský aristokrat – jmění je pro něho příjemná věc a požehnání, avšak neztotožňuje s ním štěstí. Verši, v nichž líčí svoji představu šťastné existence, vyjevuje tehdejší občanský a především aristokratický ideál: „*Šťasten, kdo milé má chlapce i jednokopytné koně, / psy k lovu a druha, jenž v cizině*

¹ Oliva, Pavel: *Solón*, Praha, Svoboda 1971, s. 165.

² „*Je deviens vieux en apprenant toujours.*“

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Réveries du promeneur solitaire: Troisième promenade*, s. 393. Collection complète des œuvres t10.djvu/403. Wikisource La bibliothèque libre. Dostupné z:

http://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Les_R%C3%A8veries_du_promeneur_solitaire/Troisi%C3%A8me_Promenade&oldid=1152458

*hostí jej rád.*¹ Láska k chlapcům byla výsadou svobodných mužů a byla ukotvena v zákonech. To, co v antickém Řecku bylo široce společensky akceptováno a v textech svobodně vyjevováno, je v době, kdy L. Fuks píše svůj román, tématem ošidným; stejně jako v době, o níž píše. Proto je třeba roztrousit v textu masky a aluze, signály, které rafinovaně znamenají utajení i nápověď, chce-li se autor tématu dotknout. Ať už je to ukrytí autora v postavě šlechtičny La Tallière, evokace Tiberiova paláce neřestí na ostrově Capri skrze postavu půvabného mladistvého vévody de Gramont a jeho chlapecké společnosti, zvyklostí doby Neronovy a Tiberiovy v Sophiině četbě *Quo vadis* či Adalbertovo citování ze Shakespeareových sonetů – právě z těch, jež básník věnoval mladému muži, aristokratickému příteli, jehož krásou je hluboce, eroticky a smutně zasažen. Skrytost tohoto tématu odpovídá způsobu, jímž je představen fikční svět: ukazuje se zvnějšku; k tomu, co je pod ním, dostává se čtenář sám. Modelový autor (z úcty ke svým postavám) nedovolí vypravěči totálně odhalit a analýzou rozpitvat a zdevastovat jejich soukromí a často nechává na nich, aby o sobě řekly, kolik chtějí; empirický autor (z úcty k sobě samému) promlouvá v náznacích. Chtějí-li postavy a tento autor něco svěřit čtenáři a sdílet to s ním, pak platí (ve smyšleném světě jako v životě): způsob, jímž je tajemství sděleno, má vždy vliv na to, jako je uchopena a pochopeno. Nechť čtenář samostatně usuzuje, proč vévodkyně buduje svůj hotel a píše svoji hru (stejně jako autor svůj román) – ani v životě nedostává informace zadarmo, samozřejmě a kompletně.

Na Betty Barbellovou, experta (nejen) přes kulinářství, musí čtenář čekat až do strany 622, může se domnívat, že onou kuchařkou z názvu je sama vévodkyně. Není divu – vztah ke kultuře jídla i potřebu praktické činnosti zdědila, jak prokazuje paměť rodu a galerie předků: „*Hleděl na ni pan Filip Theofil z doby Ludvíka IV., který zavedl na pánův stůl jídla jako španělskou omáčku a zvláště upravenou zeleninu. Hleděla na ni Marie Jana, všetečná, vařila zvláštní kaši a měla literární sklony i k truchlohrám.*“² Hostiny dáma

¹ Solón: *Elegie, zlomek 13*. In: Oliva, Pavel: *Solón*. Praha, Svoboda 1971, s. 165.

² Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 668.

pořádá s velkým umem a nápaditostí, je neustále jednou nohou v kuchyni a zkouší různé technologie, vymýšlí a sbírá recepty; je to koníček, ale i povinnost paní domu a nakonec i hoteliérky. Betty Barbellová se však oprávněně stává další kandidátkou na post v názvu. Její kuchařská odbornost, zkušenosti z různých evropských aristokratických kuchyní, ale i z domácí kuchyně lidové jsou velkolepé, schopnost vést kuchyni luxusního hotelu se jasně prokazuje. Je však výjimečná i osobnostními rysy: imponuje vévodkyni vyrovnaností, rozšafností, moudrostí, výbornou pamětí, skvělou znalostí historie i praktickým rozumem a zkušeností. Musí to být ona, kdo okamžitě vyřeší tajemství strýcova odkazu: racionálně pojmenuje záhadný tikot ve vzácném klekátku jako červotoče. (A čtenář stejně jako Fuksova postava vévodkyně jsou na tom stejně, neboť se nikdy nedozvědí, proč kníže ukotvil v závěti přání, aby tento historický předmět měla Sophia ve své ložnici: že by si starý pán, který nepochybně choval k vévodkyni hlubší city, jaksí přes hranice onoho světa ze své neteře prostě „vystřelil“?) Betty Barbellová též vévodkyni objasní Adalbertovo tajemství spojené s Ludvíkem II. Bavorským. Ve vyprávění je postavou s funkcí odhalovat a být kuchařkou tělem a duší, s uměním přímo „muzeálním“. Má však také představovat určitý společenský typ – vyzrálou, zkušenou, sebevědomou měšťanskou ženu, která je záhy vévodkyni partnerkou, nikoli pouze zaměstnankyní. Podobně jako jiní příslušníci měšťanského stavu (či drobné buržoazie), biedermeierské postavy ve světě románu. Jako decentní měšťka je i popsána:

*[...] Betty Barbellová, psala se s dvěma l. I jí bylo asi padesát, měla tmavé, pečlivě učesané vlasy, [...] na černé jupce měla fiží, v uších měla drobné náušnice, skládanou sukni a tmavé botky. V ruce nesvírala noviny, ale černé desky, svázané nahoře a po stranách mašlemi [...]*¹

Téma kuchařského umění ve spojení s touto postavou české kuchařky evokuje jinou českou kuchařku a také básnířku, spisovatelku Magdalénu Dobromilu Rettigovou – typ biedermeierské ženy v českém prostředí. Její kulturní osobnost literární a pedagogická byla ctěna koncem devatenáctého věku; stejně jako byl rozvíjen její praktický odkaz vtělený v *Domácí kuchařku*, již autorka zároveň založila nové české kulinářské

¹ Tamtéž, s. 622.

a kuchyňské názvosloví. Historická osobnost Rettigové jako by ožívala ve vymyšleném universu románu v postavě Betty Barbellové a vnášela do něj svůj *biedermeierský* svět. V románu se nevypráví o kuchaření, které je všední a běžnou ženskou povinností, ale o dokonale zvládnutém řemesle, o umění skýtajícím potěšení, o sofistikované činnosti s propracovanou teorií; a také o aktivitě vážené a významné, neboť spojuje rodinu či přátele u jednoho stolu a zpřijemňuje společné chvíle. Spoluvytváří milieu, v němž je uklidňující soulad a družný rozhovor, spojuje materiální požitky s duševními. Obřady jídla jsou součástí přimknutí se k hmotnému světu, který je systematicky a s trvalou péčí budován. Je to svět z blízkých, uchopitelných a zušlechtitelných věcí, jehož je lidská bytost společně s nimi součástí. Vaření, jídlo, celá tato kulinářská kultura je dílem jeho uklidňující pravidelnosti, jako je kuchyň živým centrem domu – toho Sophiina měšťanského nebo hotelu U Čarovných zrcadel. Svojí pevností a stabilitou je tento svět zdrojem duševní rovnováhy – jistoty, že se člověk pohybuje na vnější straně subjektivity a nepropadá úzkostem, nesplnitelným touhám, lépe se vyrovnává se strážněmi a ztrátou blízkých, snáze existuje pro jiné. Kuchaření a hospodyňství (takové, jak ho uskutečňuje Češka Betty Barbellová a samozřejmě její předobraz Magdalena Dobromila, ale také vévodkyně) je zbaveno všednosti a oproštěno od jakéhokoli aspektu nízkosti a omezenosti – v tomto s Barbellovou ostře kontrastují její omezené konkurentky, uchazečky o místo vrchní kuchařky. Tento tak empirický obor komplexní praktické, vzdělanostní i výchovné péče a nepředstavuje kontrast k intelektuální sféře postav, ale je rovnocenným (a to nejen materiálním) komplementem lidské existence.

Čtením se ozřejmuje, že i titul románu je úkolem pro čtenáře. Erich Gilk hovoří ve své studii o *problémech s názvem*.¹ Hledat jediné řešení, jedinou náležitou interpretaci názvu by ale bylo chybné. Text jich nabízí několik a sám jejich správnost potvrzuje. Onou kuchařkou z názvu může být Sophia de la Tallière d'Hayguères-Kevelsberg i Betty Barbellová (kdyby jí byla myšlena jen Sophia, mohl by titul znít *Vévodkyně i kuchařka*).

¹ Gilk, Erik: *Nesoustavné poznámky k Fuksovu románu Vévodkyně a kuchařka*. In: *Studia Moravica V Symposiana*, red. Lukáš Foldyna a Erik Gilk, Univerzita Palackého, Olomouc 2007, s. 169.

O literatuře se hovoří jako o duševním pokrmu (či potravě) – pak je ovšem autor kuchařem rafinovaným a pečlivým, ale i odvážným a etravagantním – jeho „pokrm“ se pak skutečně spíše podobá hroznýši na šalvěji; ale občas i poctivě po česku připraveným husím játrům; podle toho, jak se proměňuje styl vyprávění (podobně jako Sophia, jež dohlíží v kuchni na přesnost postupů – aby *mijoter* bylo skutečně *mijoter* – a ke svému literárnímu dílu koná podrobná studia). Recepty na literární dílo – dílčí připomínky (podobně jako v textu receptu na svítkové noky – ementál nesmí být roztavený) – to jsou metatextové poznámky postav uvnitř fikčního světa – v metatextualitě. Vypráví se však nejen o potravě duševní – tedy textech a knihách (jimž byla věnována pozornost v oddílu intertextuality), ale velmi často i o jídlech. Vedle tématu knižní kultury je rovnocenně systematicky rozvíjeno téma jídla a nápojů a čtenáři jsou předkládány kompletní recepty, a to i ve Faciově podivuhodném textu, do textury románu vnořeném. (Recepty a hovory o jídle v něm jsou ústrojné, ba nutné, má-li být tento zrcadlem textu Fuksova.) A tak čtenář nejen čte románový text, ale zároveň nahlíží do kuchařské knihy. I tou Fuksovo dílo je; jak ostatně povoluje i homonymní slovo *kuchařka* v názvu. Přijme-li interpret možnost, že Ladislav Fuks vstoupil do svého textu v masce vévodkyně, jež je zároveň literátkou i kuchařkou (tato interpretační možnost existuje, jakkoli bývá odmítána), pak se autor dvojnásobně ukryl i do paratextu titulu. Mezi jméno autora a titul by pak bylo správné položit místo dvojtečky rovnítko: Ladislav Fuks = *Vévodkyně a kuchařka*. Je-li předobrazem kuchařky M. D. Rettigová, pak je i směřování do reality dvojnásobné a vzniká zrcadlový obraz (vskutku zrcadlový, neboť převrácený): Rettigová píše kuchařku (originálním a komunikativním stylem) a doplňuje ji sentimentálními mravoličnými vyprávěními – Fuks píše stylově proměnlivé a jazykově vytříbené vyprávění a doplňuje ho recepty, které lze prakticky použít.

Charakter mott i zvláštní spojení dvou ze své podstaty tak rozdílných pojmů v titulu vyzývá k prozkoumání jejich vztahů. Dana Slabochová ve statí hodné pozoru¹ považuje za

¹ Slabochová, Dana: *K autorské strategii mezitextového navazování na antickou literaturu aneb „císařští“*

konstitutivní prvek románu míšení vysokého a nízkého, který se zračí v kontrastujícím původu mott, v četbě vévodkyně. Vzato z hlediska hlavní postavy, nečiní Sophia ve své četbě takový předěl: čte vše, co ji povznáší, obohacuje a inspiruje, co ji fascinuje a baví. Ani motta či části názvu nevyzařují protiklad, ale komplementaritu duchovního, duševního, teoretického, intelektuálního s materiálním, fyzickým, praktickým, pragmatickým. Obě oblasti nejde od sebe oddělovat; Sophiino kulinářství, Diezlerovo malířství, Radechowského šperkařství je symbiózou obojího. Takto jsou také utvořeny postavy (Sophia, intelektuálka, literátka, která řídí velký dům a bere do ruky vařečku – protějšek Solóna, státníka, básníka a obchodníka, introdukovaného mottem; Betty Barbellová, famózní kuchařka, mistrová učně Pragera a znalkyně historie – protějšek Rettigové, kuchařky, hospodyně, pedagožky a literátky; právník Hartmann, jehož vášní je botanika). Ve vyprávění jsou motivy jídla, hostin doslova a záměrně propojeny s duchovní kulturou: postavy hodují a bez předělů a zábran sklouzávají v hovoru o vybraných lahůdkách a receptech k posledním věcem člověka, literatuře, filosofii, historii; poctňávajíce si, řeší problémy, důležité události korunují hostinami. Vše je v životě propojeno – a nemusí to říkat jen majitel pohřebního ústavu, jehož pohřební likér ze hřbitovních bylin je stejně tak vhodný ke křtu jako ku svatbě. Ono člověku prospěšné sladění duchovního a materiálního, tělesného a duševního (cíl biedermeierovské dietetiky duše, hojně praktikované i ve druhé polovině století) bylo zdrojem životní rovnováhy. Pokud lze kontrast v textu najít, pak je to protiklad bohatství a bídy ve fikčním světě; ten druhý pól je potlačen, jaksi odsunut do světa nuzné Barbary, do něhož je vévodkyně pouze schopna nahlížet, a to (přes své dobročinné snahy) z „bezpečné“ vzdálenosti.

3. 3 Autorská poznámka – dohoda o způsobu čtení

Obě motta jsou následována ještě jedním paratetem: autorskou metodologickou poznámkou, která stojí na místě předmluvy. Je sdělením empirického autora čtenáři (je sigována L. F.) a týká se Fuksova textu, nikoli celé textury (nevztahuje se k citacím).

V prvním vydání byla jen zmínkou vytištěnou petitem, pouhým konstatováním, že autor pozměnil jistá osobní a místní jména a podle svého citu užil obrátů sporných vzhledem k současným pravidlům češtiny. Jako příklad lze uvést morfologickou neobvyklost: dosti frekventovaný tvar přídavného jména přivlastňovacího *věvodčín*. Kužívání zkrácené, „úsporné“ podoby vedl autora zřejmě důvod estetický, snaha vyhnout se těžkopádnosti delšího tvaru *věvodkynin* (zvláště v nepřímých pádech).¹ Lexikální zvláštností jsou např. slova jako *strašnost*, *strašlivost*, *strašlivec*, *divnost*, *hrůzák*, *opuštěnec*, *rozbitec*, *soupeřenec*, *chudička*. Vyskytují se ve Faciově pojednání o zrcadlech, ale prokládá jimi svoji mluvu i *věvodkyně*. Sám Ladislav Fuks takových výrazů v hovoru běžně užíval. Jako součást jeho idiolektu neologismy popisuje Jiří Tušl:

*Zpočátku [...] připadalo mi to, jak mluvil, poněkud strojené. Domníval jsem se, že tím dává najevo svou výjimečnost. Dost dlouho trvalo, než jsem si zvykl na vyložené literární a epresivní výrazy jako „výtečný“, „nestoudné“, neologismy „chudička“, „mlsák“ nebo na odporovací souvětí se spojkou „nýbrž“ a všechny další jazykové zvláštnosti [...]*²

Tyto prostředky nejsou jen jazykovým ozvláštňením textu či projevem autorovy hravosti; jsou aluzemi, které spojují *věvodkyni* i *Demetria Facia* s empirickým autorem – pomáhají prozradit jeho přítomnost v nich. Paratextová poznámka upozorňuje ještě na jeden jev: kulturu lze prohlédnout studiem jejích konverzačních nástrojů a jimi ji také zobrazit. Jazykový rozbor textu, který by mohl být tématem samostatným, by si všiml způsobu mluvního projevu oficiálního, konvenčního, toho, jak se v jazyce projevuje povinný společenský protokol a třídní rozdíl, povinná úcta, zdvořilost v prvcích oslovení, jak je v rozhovorech užíváno vykání, tykání a onkání, jak postavy (především *věvodkyně*) přecházejí ve svých komentářích z němčiny do francouzštiny. Bylo by zajímavé sledovat vedení dialogu podle pravidel zdvořilosti, naplňování konverzačních maxim, důraz na formu a snahu o co nejpřesnější vyjádření myšlenky. Také rozdíl mezi zdvořilostní a uvolněnou konverzací, jejíž ukázkou – dosti nevázaný hovor značně uvolněné dámské

¹ K tomuto tvaru viz Prouzová, Hana: *Umělčín životopis. Naše řeč*, roč. 69, 1986, č. 2, s. 54.

² Fuks, Ladislav: *Moje zrcadlo – Vzpomínky, dojmy ohlednutí* a Tušl, Jiří: *...a co bylo za zrcadlem*. Praha, Melantrich 1995, s. 282.

společnosti, v níž smí z mužů pobývat pouze mladistvý René de Gramont – poskytuje poslední kapitola románu. A proměnu mluvy vévodkyně se změnou partnerů – hovoří-li ve společnosti, nebo s komornou Justinou, před níž padají zábrany a striktní pravidla. K zajímavému zjištění by došlo, kdyby byly posuzovány styl mluvy postav i jeho individuální proměny, oscilace výraziva na ose knižnost – nespisovnost. Čtenáři se dostává mluvy spisovné, mnohdy knižní a lehce afektované (v závěrečném rozhovoru dam při alkoholovém a kuřáckém dýchánku úmyslně přeháněné a expresivně uvolněné), mluvy hovorové, někdy stylisticky neobratné (jako v případě upřímných dopisů „věstce“ hajného Kneffla), mluvy ironické se záměrnými „trefami do černého“ (jak si je připravuje bratranec Louis na Sophii). Nikdy však žádný projev v tomto Fuksově světě nesklouzne k vulgárnosti a všechny postavy usilují o to, aby se podle svých možností vyjádřily co nejlépe. To platí i o vypravěči, který má za úkol se ve vlastním projevu „držet zpátky“, uvést přesně situaci, nepouštět se do vlastních výkladů a komentářů.

Ve vydání druhém již přibyla úvodní a podle spisovatele zřejmě podstatná část poznámky, jež se týká výstavby fikčního světa, a to nakládání s realitami. Jimi jsou historická fakta, místopis Vídně jako hlavního dějiště, prvky životního stylu (bydlení, gastronomie, garderoba), pravidla společenského protokolu, jazykové zvyklosti, dobové kulturní a umělecké detaily. Jejich přesnost je pro L. Fukse samozřejmá a závazná, autor na ní lpí až úzkostlivě. V pamětech (*Zrdadle*) se k tomu autor i jeho přátelé několikrát vyjadřují:

[...] je tu i hrob slavného Nikolase Dumbase s překrásnou sochou mladíka v životní velikosti. [...] Nepřiliš před tímto datem [10. září 1898] šla v mém vyprávění vévodkyně se svým doprovodem po Centrálním hřbitově vídeňském [...], zalíbeně a s úsměvem na ni ukázala a řekla: „To je krása. Taková socha... To by byla perla i v zámeckém parku naší francouzské rodiny...“

Bůh vedl mé kroky těsně před tím, než knížka vyšla, ještě znovu [...] k výtečnému Dumbasovu náhrobku... A tu jsem s hrůzpou zjistil, že Dumbas v době, kdy měla být vévodkyně zaujata jeho náhrobkem, ještě žil. Vkládal jsem pak tuto příhodu v Praze a někdo zde s úsměvem mávl rukou a řekl: „Prosím tě, a kdo ví, kdy Dumbas zemřel, a vzal bych na to jed, že to neví ani Vídeňáci...“ Snad to byla pravda, ale vždy se mohl najít nějaký odborník, který by to věděl... a tak jsem na poslední chvíli v rukopisu toto místo opravil tak, že jsem je škrtl. Málo platné, byla by to bývala blamáž.¹

¹ Tamtéž, s. 444.

Autor hlídá správnost místních i časových údajů. Úvod vyprávění tvoří pařížská schůzka vévodkyně Sophie s francouzským bratrancem vévodou Louisem v Café de la Paix, na rohu Place de l'Opéra a Boulevard des Capucins (jak je tomu od roku 1862). Schůzka se konala 30. ledna 1897.

*Ptal jsem se Fukse, zda v tom roce bylo skutečně 30. ledna v sobotu. Málem se urazil: přece bych nepodváděl, řekl, ověřil jsem si to v historickém kalendáři! Nedalo mi to a popíchl jsem ho: a jsi si jist, že Café de la Paix neměla v sobotu zavírací den? Vysloveně zbledl a vyhrkl: to mi ani neříkej, to mi nesmíš říkat! Dalo mi dost práce ho uklidnit [...]*¹

Fakta jsou také předmětem autorské hry a ironie. Rok schůzky není uveden, aby čtenář musel během šestnácti stránek být ve střehu a pořádat předhazované údaje ze Sophiina života i historie (např. osmé výročí sebevraždy korunního prince), aby mu na konci bylo vyzývavě sděleno, že je tři roky do nového století. Je jasně naznačeno, že si autor (empirický či modelový, tedy strategie textu) bude se čtenářem pohrávat a prověřovat zároveň jeho osobní vzdělanostní *encyklopedii*. Datum asperské recepce (10. září 1989) se v textu objevuje před sdělením o vraždě císařovny Sissy. Čtenáři je dána možnost uvědomit si, jaké datum si vévodkyně náhodně (či řízením osudu?) vybrala.

Lidé, kteří žili koncem 19. století a čímsi ve svém existování vstoupili do dějin, se spolu s reálnými fakty, ději, které se udály, stali součástí historické paměti. Byli vybráni z oné ecovské všeobecné vědomostní *Encyklopedie*, aby se vtělili do postav smyšleného světa, aby se stali partnery postav zcela fiktivních a hráli svou roli v románovém vyfabulovaném příběhu – vedle té své historické, která je ostatně též předmětem vyprávění, avšak dějepisného. Fiktivní Kníže Leuchtenberg-Aulendorf, postava-smyslenka, zve na svou slavnostní (a poslední) recepci následníka habsburského trůnu Františka Ferdinanda d'Este (a vzdává takto hold monarchii), románová hrdinka Sophia s ním hovoří v knížecím salonu. Sama se přátelí s hraběnkou Colloredo-Mansfeld a s kněžnou Pavlínou Metternichovou, svou sousedkou na Rennwegu (vnučkou kancléře Metternicha

¹ Jelínek, Antonín: *O Ladislavu Fuksovi*. In: Fuks, Ladislav: *Moje zrcadlo a Tušl, Jiří: ...a co bylo za zrcadlem*. Praha, Mladá fronta 2007, s. 379–380.

a manželkou jeho syna). Adalbert, Sophiiin bratranec, je věrným druhem Ludvíka II. Bavorského. Románová vévodkyně zve do svého hotelu-muzea významné muže Vídně – jejího vojenského velitele generála Blasia Schemuu, jenž měl při své misi v Persii příležitost studovat orientální filosofii, a korvetního kapitána Friedricha Schwickerta, amatérského astrologa – oba se ve vyprávění zabývají okultismem, věštbami a jsou účastníky seance, při níž duch Jana Nepomuka Salvátora Toskánského (skutečného rakouského arcivévody z toskánské linie, jenž rezignoval na vojenskou kariéru i tituly, vystoupil z domu habsburského a žil pod občanským jménem Jan Orth) naznačí se zdrcujícím a mrazivým účinkem konec habsburské monarchie. V románu se neustále hovoří a čte (v knížce o jedech) o uměleckých dílech a cituje se z nich – vedle existujících se ocitají ta smyšlená; ale i jejich autorem může být reálný umělec. Globetrotterův fiktivní pohřební ústav nabízí reprodukce děl skutečných malířů (Rotariho, Milleta, Wattse, Rethela a jiných), která zpodobují umírání a symboly smrti, z bohaté literární pokladnice ducha k citování pro motta a náhrobky je nabízen Chamisso, Goethe, Shakespeare, ale též Zola, Flaubert a svatá Kateřina Sienská a plná knihovna dalších. Daniel Diezler, malíř-smyšlenka a původce úchvatného portrétu „Svědomy“ (jehož proces vzniku je dokonale popsán od duševních hnutí mistra až po výtvarné a řemeslné zpodobení a jenž je opatřen všemi náležitými paratexty) vypráví vévodkyni o Montmartru, o ateliéru Julese Lefebvra, o Puvisi de Chavanes, o Suzanne Valadon a Edgaru Degasovi (shodou okolností autorovi portrétu mladistvé Pavlíně Metternichové). Vévodkyně má v galerii posmrtný Viktorův portrét od Eugena Carrièra, francouzského symbolisty, jenž ovládal modelování objektu světlem a lidské tváře nechával vystupovat ze šedého či hnědého stínu. Též podobiznu zesnulého manžela Hanzioho od slavného Louise Ferdinanda von Rayskiho, jehož přesné, působivé portréty, v nichž se předvádí mistrovo charakterizační umění, i jeho obrazy dětí, zvířat a žánrová díla odrážejí podstatu, ducha biedermeieru (podobně jako slunečním světlem prozářené scénérie Ferdinanda Georga Waldmüllera, oslavovaného v „neexistující“ knížce o jedech). Rakouská vévodkyně Sophia je členkou literárního kroužku Hermanna Bahra, spisovatele, novináře, dramatika a kritika, jenž posuzuje (jako lektor fiktivní postavy) její divadelní hru. Postavy, jež mají prototyp v reálném světě,

aktivují čtenářovy znalosti: uzavřené a smutné osudy císařovny Sissi, jejího syna Rudolfa i synovce Ludvíka Bavorského, roli hraběte Badeniho v české jazykové otázce a pád jeho vlády, budoucí smrt vévody z Braganzy v italském zajetí, zavraždění následníka trůnu Františka Ferdinanda d'Este – toto vše si čtenář přidává k předzvěstem zániku monarchie. Znalost faktů jej odkazuje dále do dějin dvacátého století: generál Blasius von Schemua a fregatní kapitán Friedrich Schwickert, přední astrolog výmarského Německa, se nejen účastnili první světové války, ale skrze hlubokou znalost okultních a esoterických věd vešli v těsné spojení s ariosofickými a teosofickými společnostmi (působily i ve Vídni konce století) Lanze von Liebenfels a Quida von List. Jejich „dílo“, umělé konstrukce „dávných“ mýtů, nepůvodní kompilační fantazie o germánské nadřazenosti v ideální minulosti, která neznala chaos fin de siècle, jeho národnostní i ekonomické rozpory, pomohly podložit doktrínu o nutnosti radikální přeměny společnosti na pangermánskou říši, v níž by neněmecké (zvláště slovanské) národnosti neměly šanci zastoupení, natož zrovnoprávnění. Zde se zrodila psychopatologie nacistického holocaustu a projekt zotročení východních neárijců, zde byla propracována rasová teorie, elitářství rozšířeno o prvek genocidy; zde byla projektována tisíciletá Třetí říše a nový světový řád. V roce 1907 byl nad Muzeem árijské antropologie – na věži hradu Werfenstein vztyčen prapor se svastikou. Pravými muzei nacistické apokalypsy dvacátého století jsou však teprve Auschwitz, Sobibor, Treblinka, Ležáky, Lidice... Jak z podstaty jiné je osvícenské kulturní muzeum fiktivní vévodkyně Sophie. Její (autorovu) dějinnou teorii o zániku říší se světovládnými ambicemi však lze ověřit jako správnou.

Také řada prvků hmotné část fiktivního světa je inspirována světem reálným. Salony Sophiina domu, herna, již oceňuje vévoda Louis, knihovna a její příruční oddělení, orientální salon v bytě pana Wu-i-šenga i s malbou na *obrovském nezarámovaném papíru* nazvaná *Sto ptáků zdraví krále ptactva Feng*,¹ zelený salon paní Colloredo se stojacími

¹ K pergamenu v orientální chodbě Kynžvartu L. Fuks říká: „Nedalo mi to a ty ptáky jsem jednou spočítal. Byla to vlastně velká práce, někteří byli v pozadí, i velmi malí a já si je nemohl odškrtnout jako účetní

hodinami z poloviny šestnáctého století od slavného Alfonse de la Forre, jimiž se hraběnka musí pochlubit své přítelkyni a chráněnce Sophii, mají svůj předobraz na Kynžvartě, v českém sídle kancléře Metternicha a ve Fuksově důkladné historické práci *Zámek Kynžvart* z roku 1958, jež je i plná zajímavých životopisných podrobností. Mnohé z nich jsou také využity pro výstavbu románového světa – například pro poutavý obraz kněžny Pauliny Klementiny Metternichové, dříve pařížské a vídeňské módní ikony, krásky poněkud výstřední (třeba v roli propagátorky kouření doutníků a dýmek v dámské společnosti a bruslení), avšak velmi čínorodé a dobročinné ženy stejně jako kulturní osobnosti: ve svém domě na Rennwegu 26 udržovala kulturní – literární, hudební i divadelní – salon a ve Francii prosazovala hudbu Wagnerovu a Smetanovu. V textu není zamlčeno ani hluboké přátelství s rodinou Dumasových a safír mimořádné ceny, který jí Alexandre Dumas starší odkázal. V přímé charakteristice aktérů románového dění, která bývá názorná, stručná, bystrá a vtipná, není hlavní, vymyšlené postavě vévodkyně věnováno více slov než některým jejím historickým protějškům. Tak je tomu i v případě vévody Františka Josefa z Braganzy, následníka portugalského trůnu a Sophii milého bratrance, jenž je vyličen jako vypravěč vlastních fantastických životních příběhů, upřímně lehkomyslný a důvěřivý. Tohoto muže autor ušetřil historické pravdy; byl obviněn v několika homosexuálních „skandálech“ (z hlediska tehdejšího pojetí věci), stal se obětí velkého finančního podvodu. Ona lehkověrnost je v textu zřejmě zmíněna správně; skutečností byl i přátelský vztah ke kapitánu Schwickertovi. Oba patřili ke kroužku pana von Szemere, jenž obýval v hotelu Sacher celé patro; o tamní okultní seanci s Janem Orthem se v románu hovoří. Případ literární licence, o němž se L. Fuks v autorské poznámce zmiňuje, se týká zřejmě právě tohoto bratrance Csika: autor jej učinil o dvaadvacet let starším – pro rozhovor, který spolu vedou, potřeboval pro svou vévodkyni do diskuse rovnocenného partnera-vrstevníka s obdobnou životní zkušeností, nikoli osmnáctiletého mladíčka, jímž historicky jeho předobraz tehdy byl. Pozice krásného, svůdného mladistvého hochy, jenž je plně zaujat studiem tělesnosti a nikoli

položky v knize přijímů. Ale bylo jich skutečně sto.“ (Fuks, Ladislav: *Moje zrcadlo – Vzpomínky, dojmy ohlédnutí a Tušl, Jiří: ...a co bylo za zrcadlem.* Praha, Melantrich 1995, s. 87.)

hlubokomyslnými úvahami, je ve vyprávění vyhrazena jiným, například roztomilému synovi vévody de Gramont.

Autorova faktografická přesnost svědčí o jeho zodpovědnosti vůči realitám. Chce „napsat“ svět nejen pravděpodobný, ale v mnoha aspektech i pravdivý a přesný. Tato potřeba může být podobná té, o níž hovoří Umberto Eco:

Dokonce [...] jsem zašel tak daleko, že jsem si zjistil, zda tu noc svítil měsíc a ve kterou dobu byl v jaké pozici na obloze. Nedělal jsem to proto, že bych chtěl soupeřit se Zolovým realismem, ale proto, že když vypravuji, rád, před sebou vidím scénu, na níž se můj příběh odehrává. Dává mi to pocit důvěrnějšího obeznámení s tím, co se, děje a pomáhá mi to proniknout do nitra postav.¹

Reálný svět se však Ladislavu Fuksovi stává základem světa fiktivního nejen proto, aby se v podrobně a přesně narýsovaném světě lépe pohyboval a snadněji se mu do něho vkládaly děje, ale z důvodů zcela osobních. Rakousko a jeho hlavní město Vídeň autor zná důvěrně a je jeho citovou záležitostí. Ve Vídni se poznali jeho rodiče, rodina tu má stále přátele a spisovatel sem nepřestává zajíždět; zvláště pak v době, kdy píše *Vévodkyni a kuchařku*. V archivu Památníku národního písemnictví jsou v pozůstalosti uloženy lístky a ubrousek se zápisky z vídeňské restaurace. Jde vlastně o další autorské poznámky k textu. Obsahují fabuli románu zpřehledněnou v tabulce a rozpis, co čtenář má znát a co mu naopak má být do jisté doby utajeno. Také udaje z oblasti reálií, jazyka a gastronomie (třeba soupis vhodných kombinací jídel a vín). Osobní, citový vztah se snoubí se zájmem historika a spisovatele, jenž má jasný cíl: zachytit zárodky budoucího rozpadu Rakousko-Uherska; a skrze rakouské téma, které dokonale zná, a na pozadí zániku Říše římské (s pomocí Tacita) uchopit a zformulovat společné rysy vzniku, vývoje a zániku civilizací, nastínit princip dějinných přeměn. Proto je jeho fikční, románový svět zcela záměrně dobově a realisticky ukotven. Postavy na knížecí hostině, již starý kníže dokonale vyprojektoval jako skvělou poctu odcházející monarchii a zároveň osobní rozloučení člověka, jenž ji nepřežije, jsou plejádou šlechtických osobností, představujících výkvět

¹ Eco, Umberto: *Šest procházek literárními lesy*. Překlad Bronislava Grygová. Olomouc, Votobia 1997, kapitola *Pravděpodobné lesy*, s. 102. U. Eco je citován proto, že jeho pojetí vztahu reality a umělecké fikce se shoduje s Fuksovým, jak vyplývá z Fuksových literárněteoretických úvah v pamětech (v *Zrcadle*).

tehdejší skutečně existující rakousko-uherské šlechty. Této scéně (i s velkolepě zinscenovaným entréee následníka trůnu, jehož účast je důmyslně utajována vynechaným názvem jeho oblíbeného jídla na jídelní kartě, neboť *čejčí vejce na madeiře* by byla pro hosty jasnou indicií) je přítomna fiktivní postava vévodkyně Sophie, jež v daných okamžicích správně myslí na Petronia a jeho poslední večeři. Skryt v této postavě se slavnosti účastní také empirický autor této scény, znalec a milovník šlechty a obdivovatel její kultury: kunsthistorik i fabulátor a člověk Ladislav Fuks. Je také jeho osobní poctou zanikajícímu velkolepému (a v jeho osobní skutečnosti dávno zaniklému, úmyslně zapíranému a často negativně hodnocenému) světu. I proto vytváří časoprostor v detailech přesný, vybudovaný v mnohém na reálném základě. Autorská poznámka zakládá dohodu se čtenářem, že právě takový bude svět, do něhož svou četbou vstoupí, a že tento svět může (ba je k tomu mnohdy vyzýván) podle svých znalostí doplňovat, stejně jako z něho může (a má) do reality vystupovat. Promítat si například budoucí děje, které Sophia (ale i kníže, její strýc) naznačují; vévodkyně téměř všetecky (neboť v ní je ukryt autor). Postavy i reálie mající skutečný předobraz tvoří z fikce zvláštní ambivalentní svět a z hranic diegése i textu prostupnou fólii. Na tomto místě je možné zmínit onen diskutovaný aktualizací oblouk, jenž někteří (např. Erich Gilk či Jan Lukeš)¹ pokládají za nepatřičný; L. Fuks je „obviňován“ z chybného uvažování, klade-li paralelu mezi konec století devatenáctého a dvacátého, v roce 1883 ještě tak vzdáleného. O aktuální dimenzi textu se však v metatextových komentářích k románu zmiňuje sám autor:

[...] tak jako lidé časů vévodkyně a kuchařky stáli před koncem století a ptali se s obavami, [...] co přinese nové století, tak i my dnes stojíme před předělem a ptáme se také s úzkostí, co přinese nové tisíciletí. Mezi tehdejší skutečností a dneškem se klene aktualizací oblouk.²

¹ Gilk, Erik: *Nesoustavné poznámky k Fuksovu románu Vévodkyně a kuchařka*. In: *Studia Moravica V Symposiana*, red. Lukáš Foldyna a Erik Gilk, Univerzita Palackého, Olomouc 2007, s. 168.

Lukeš, Jan: *Román jako muzeum*. Svobodné slovo, 39, 1983, 16. 7., s. 11.

² *O vévodkyni a kuchařce*. Tvorba 1983, č. 40, 5. 10. 1983. Také: Fuks, Ladislav: *Moje zrcadlo – Vzpomínky, dojmy ohlédnutí* a Tušl, Jiří: *...a co bylo za zrcadlem*. Praha, Melantrich 1995, s. 452; ve vydání z r. 2007 s. 358–360.

V samotném textu díla, v jeho fikčním světě činí prorocký vhled do příštího století sama vévodkyně. A čtenář si uvědomuje, že promlouvá o dějích a událostech, často strašných a neblahých, o nichž ve všech svých předchozích knihách psal její autor; jí však je dáno dočkat se pouze jistých předzvěstí. Poznámka uštěpačného Louise k sestřencině hotelu míří časově ještě dál: „*Kdybyste to tam zřídila za sto let, mohli byste tam slavit dokonce vstup do nového tisíciletí. [...] A druhý den, až vás vzbudí slunce, budete psát na začátku dvojku a tři nuly. Ale to už bude dávno jiná doba [...]*“.¹ Vždy bude čtenář nucen projít dějinami (probrat svoji *encyklopedii*), dospět od Sophiina fin de siècle k sobě samému a uvažovat, jakých předzvěstí se dožívá on. Kdykoli bude tento Fuksův román čten, bude se jeho výzva k aktualizaci uskutečňovat. Autor nazývá svůj román historickou sci-fi. Zároveň ho vytváří takový, že tento fikční svět, jehož vazba ke světu skutečnému je záměrná a akcentovaná, sám vyzývá k doplnění mimetickou činností čtenáře, jakkoli jsou teorie fikčních světů a mimesis stavěny proti sobě.² Že text takto „funguje“ dokazuje

¹ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 771.

² Např. **L. Doležel** mimetický princip vylučuje jako škodlivý a neužitečný: „*Mimetické čtení, které praktikují naivní čtenáři a posílují žurnalističtí kritikové, patří mezi nejprimitivnější operace, jichž je lidská mysl schopna.*“ (Doležel, Lubomír: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Překlad autor. Praha, Karolinum 2003, s. 10.) Přes všechny argumenty se nedaří mimesis (i mimetickou interpretaci) „vyhnat“. (K tomu: **Wyszygiel Aneta**: *O tom, jak teorie mimesis s teorií fikce bojuje (a nevzdává se)*... In: *Podoby a funkce příběhu: pokus o interdisciplinární debatu*. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR 2011, s. 6–11. **Kastnerová, Martina**: *Fikce a skutečnost - je mimesis překonaný konstrukt?* Filosofie dnes. 2011, roč. 3, č. 2, s. 53–67. DOI: ISSN: 1804-0969. Dostupné z: <http://filosofiednes.ff.uhk.cz>; také:) — Podle **U. Eca** jsou fikční světy nastíněné textem kulturními konstrukty – stejně jako svět aktuální a „*celek obrazů aktuálního světa je jeho potenciálně maximální a úplnou encyklopedií*“ (Eco, Umberto: (2005): *Meze interpretace*. Překlad. L. Nagy. Praha, Karolinum 2004, s. 76.) Tyto malé, neúplné a na skutečném světě parazitující světy jsou v interpretaci z této encyklopedie doplňovány. — Ani **T. Kubíček** mimesis nezavrhuje: individuální čtenářské doplnění není omezením a ořezáním neúplného fikčního světa – čtenář stvoří jednu z možností, které tento neúplný fikční svět nabízí. Při re-konstrukci fikčního světa hrají mimetické operace svou roli. „*Jsou to tedy znovu signály, které jsou součástí narativního textu a které nám ukazují rámce, jež máme aktivovat pro jeho pochopení.*“ (Kubíček, Tomáš: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno, Host 2007, kap. Návrhy kognitivního přístupu pojetí mimesis, s. 197.) — Také **P. A. Bílek** chápe mimesis jako tvůrčí aktivitu, jeden ze způsobů reference k aktuálnímu světu. (Bílek, Petr. A.: *Hledání jazyka interpretace*. Brno, Host 2003, kap. *Interpretace referencena základě konceptů mimesis*, s. 189–195.) — V definici pojmu diegése neodděluje **Anne Souriau** diegésis od mimesis: „*Diegése je vnitřní svět díla (obsah, dějovost) reflektující vnější realitu nebo čistě imaginární, který nám autor prostřednictvím svého artefaktu předkládá v určitém výseku*“ (Souriau, Etienne: *Encyklopedie estetiky*. Překlad Z. Hrbata a kol. Praha, Victoria publishing 1994, heslo Diegése, s. 174.) — Nečiní to ani **G. Genette**; mimesis a diegésis jsou v jeho pojetí ztotožněny: „*Platon opposait mimesis à diégésis comme une imitation parfaite à une imitation imparfaite; mais l'imitation parfaite n'est plus une imitation, c'est la chose même, et finalement la seule imitation, c'est l'imparfaite.*

i otázka J. Tušla položená autorovi, zda jím předpověděl zánik totalitního režimu. Odezva: „*Autora se takto neptej, je to spekulativní. Odpověď hledej v knize*“¹ potvrzuje, že text takto „nastaven“ je.

3. 4 Hmotné paratexty

Jedním z hlavních témat Fuksova románu je knižní kultura. Texty však nejsou jen citovány, nejsou o nich jen vedeny hovory. Během čtení ke čtenáři neustále pronikají informace, jak vypadá kniha, kterou vévodkyně právě drží v ruce; jsou zdůrazňovány hmotné paratexty, kniha se stává objektem, který si lze představit. Literatura je nehmotná jen z poloviny. Je také konkrétním předmětem s charakteristickými rysy, který se vtiskl do vědomí čtenáře vazbou, vůní papíru, poničenými stránkami, vlastními vepsanými glosami či podtrhanými řádky a s nímž lze vždy znovu zakoušet chuť starého. Vévodkyně čte knihu blankytně modrou, listuje svazkem s deskami vzhledu hřbitovního brouka, zakládá hotelovou knihu pamětní, jež vypadá jako veliké obrázkové album a má koženou nádherně zlacenou vazbu, kníže si čte o sepsání závěti z malé knížečky. Paratextem může být i okázalost, která se zrodila kolem tištěného textu: krásná a drahá vazba, luxusní papír, zlacení, kůže, ozdobné kování. Takový je Sophiin Marcus Aurelius, vyjmutý z její obrovské knihovny – a tak vyhlíží i mnoho ostatních svazků v ní uložených. Tato soukromá bibliotéka, jejíž svazky vévodkyně za život nemůže stihnout přečíst, je několikrát zmíněna; a s ní i příruční knihovna a regál přírůstků. Kniha je také obchodní artikl (text se pohybuje mezi intelektuálním řemeslem a průmyslem). I tento aspekt je ve fikčním světě románu zohledněn: čtenář navštěvuje s vévodkyní její oblíbené

Mimésis, c'est diégésis.“ (GENETTE, Gérard. *Frontières du récit*. Communications. 1966, roč. 8, č. 8, s. 156. DOI: doi : 10.3406/comm.1966.1121. Dostupné z:

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_05888018_1966_num_8_1_1121)

(„Platón staví mimésis proti diegésis jako imitaci dokonalou proti nedokonalé. Ale dokonalá imitace už není imitací, je věcí samotnou; nakonec tedy jedinou imitací je ta nedokonalá. Mimésis rovná se diegésis.“ – Překlad L. S.)

¹ Fuks, Ladislav: *Moje zrcadlo* a Tušl, Jiří: *...a co bylo za zrcadlem*. Praha, Mladá fronta 2007, s. 70.

knihlupectví na Mariahilferstrasse a je svědkem nakupování knih pro duchovní povznesení učně Wenzla Pragera. Tato evokace knižního hmotného světa má svůj účel. Vévodkyně svou věšteckou řečí ve zcela konkrétních obrazech zjevujících dvacáté století předvídá úchvatný rozvoj techniky, avšak s obavami říká také: „[...] *přijdou povodně a obrovské otřesy země a zřejmě také ... strašlivé války. Lidé se budou musít rozhodnout [...], protože bude hrozit konec světa*“.¹ Ano, kdyby se rozhodli špatně, bude i zánik knih naprostý – jenže nebude nikdo, kdo by se to dozvěděl. Čtenář vyprávění o vévodkyni Sophii má v ruce knihu autora tvořícího v době, kdy se mnohé texty nemohly svobodně stát knihami. Kniha socializuje text, ale vystavuje ho střetu s mocí. Mnohé texty musely zvolit ilegální život ve strojových prepisech, ve vydáních pašovaných ze Západu, ve svazcích, které za svoji hmotnou existenci vděčí úřednickému spiklenectví a prodeji pod rukou. Autor *Vévodkyně a kuchařky*, který sám musí přizpůsobit své psaní nebo volit stylizační postup masky, píše o období, které předpověděla jeho fiktivní vévodkyně, kdy knihy jako média myšlenek nevyhovujících proklamovaným „pravdám“ nebo nosiče poselství deklasovaných jedinců jsou demonstrativně „vražděny“ – v autodafé s tištěným kulturním programem, které je organizováno jako velkolepé divadelní představení. Ideologickou očistu – vhazování knih do plamenů za zpěvu hymnů – provádějí často studenti. Sigmund Freud, vědec, jehož ve Fuksově románovém světě se zájmem studuje rakouská vévodkyně, si v sarkastické poznámce (určené roku 1933 žurnalistovi) pochvaluje žhnoucí knihy jako dějinný pokrok: „*Ve středověku by tam upálili mě. Dnes jim stačí mé knihy.*“² Devastujícím způsobem však nejsou páleny a drancovány „pouze“ soukromé či školní knihovny fondy, ale i muzea, jež Fuksova vévodkyně ctí jako uchovatele kulturní paměti národa a také společnosti v jistém stupni vývoje a formě existence. Zdaleka však k lámání lidské mysli nebude stačit knižní inkvizice a bibliokaust a naplní se slova Heinricha Heina „... *kde pálí knihy, tam lidi také pálí nakonec*.“³ Stálé připomínání hmotného světa kultury ve Fuksově textu ve spojení s prorockým vhledem

¹ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 759.

² Báez Fernando: *Obecné dějiny ničení knih*. Překlad Daniel Nemrava a kol. Brno, Host 2012, s. 364.

³ Heine, Heinrich: *Almansor*. Překlad Eduard Petiška. Praha, SPN 1953, s. 192.

hlavní postavy do následujícího století může vést čtenáře k takovýmto úvahám (opět velmi mimetickým), jež sám promítá do následujícího století. Může mu zprostředkovat ještě jednu souvislost. Čtenář má v ruce Fuksův románový text v hmotné knižní podobě; noří se do jeho fikčního světa, v němž je stále upozorňováno na paratexty – i na ty, které utvářejí hmatatelnou, vizuální a estetickou podobu textu, spoluvytvářejí knihu. Sophia zakládá muzeum jako odkaz budoucím generacím – i její knihovna jím je, jsouc neustále doplňována o nové přírůstky. Všechny zmíněné knihy, jež postava vévodkyně Sophie čte, zakládá do příruční knihovničky či regálu přírůstků, komentuje nebo doporučuje (Tacitovy *Letopisy*, Aureliovy *Hovory k sobě*, Rilkovy básně, Čechovovy povídky, Kellerův *Zelený Jindřich*, Sienkiewiczův román *Quo vadis* a jiné), reálně existují mimo románový svět, jako svazky fiktivní knihovny referují ke skutečnosti. Třeba právě s nimi může Fuksův román tvořit reálné společenství a být po zásluze součástí takového odkazu.

4. Metatextualita románu *Vévodkyně a kuchařka*

Řecká předpona *meta* značí „něco za“, „přesah“ původního pojmu – tedy latinského *textus* s významem tkanina, spojitost. Metatextualitu, třetí typ textové transcendence,¹ tedy transtextuality, vymezuje G. Genette jako „[...] **la relation, on dit plus couramment de ,commentaire’, qui unit un texte à un autre texte dont on parle, sans nécessairement le citer, le convoquer, voire, à la limite, sans le nommer [...]. C’est, par excellence, la relation critique.**“² Příklad, který Genette uvádí *Fenomenologii ducha*, v níž Hegel aluzívně a jakoby mlčky evokuje Diderotova *Rameauova synovce* – jde o kritiku

¹ „Quant au mot *transcendance*, qui m’a été imputé à conversion mystique, il est ici purement technique: c’est le contraire de l’immanence, je crois.“ (Genette, G.: *Palimpsestes*. Paris, Editions du Seuil 1982, s. 10.)

„Pokud jde o výraz **transcendence**, který byl připsán na účet mé mystické konverzi, ten je zde čistě **technický**: je, jak se domnívám, **protikladem imanence**.“ (Překlad a zvýraz. L. S.)

² Genette, G.: *Palimpsestes*. Paris, Editions du Seuil 1982, s. 10.

„[...] vztah (častěji říkáme ,komentář’), který spojuje jeden text s jiným textem, o němž se nějak vyjadřuje, aniž by ho nutně musel citovat a v nejzazším případě i pojmenovat[...]. Je to vztah v pravém smyslu slova **kritický**.“ (Překlad a zvýraznění L. S.)

nastolenou a odehrávající se v rámci jedné textury. V souladu s tímto pojetím (aby metatextualita zůstala součástí interpretačního nástroje) ponechávám stranou studie o *Vévodkyni a kuchařce*, které patří do kritiky jako žánru, tedy do kritického čtení (lecture critique),¹ a tvoří množinu meta-metatextů, trvalý doprovodný satelit textu románového.

Metatextuální vztahy odhalíme ve Fuksově textu v několika rovinách – v pásmu postav i vypravěče – a najdeme je v různých podobách. Úvahy o literární tvorbě se týkají obecných zásad psaní, upozorňují na nedostatky Sophiiny metody, potažmo (vidí-li čtenář v masce vévodkyně jejího empirického autora) obracejí jeho pozornost k metodě Fuksově, či alespoň k pravidlům právě čteného textu, tedy k modelovému autorovi. Vnášejí do textu románu sebereflektivní prvek, zrnka autoreference. Vévodkyně Sophia, hlavní postava a spisovatel-amatér zároveň, pronáší teoretickou rozvahu:

*„[...] hleděla [jsem] proniknout do tajů literárního umění, a tu jsem poznala, co to je, když spisovatel ve spisu něco nadhodí, otevře, a pak to nevysvětlí, nedořekne. Četla jsem jednu takovou literární úvahu z pera J. N. Nestroye. [...] Musíme mít za to, že o strýcově balíčku za obrazem nikdo nevěděl, kromě vás, osobního lékaře a mne, možná že ještě i kromě osobního komorníka. Balíček byl nyní odevzdán plamenům a už nikdy nikdo se nedozví, co v něm bylo, ač sehrál velkou roli dozajista při strýcově smrti, bohužel tedy roli tragickou, a jistě i roli v jeho životě, když byl tak opatrován a tajen. A tak se teď cítím,“ řekla poněkud nejasně, „jako divák v divadle, jemuž autor něco ukáže, ale pak to nevysvětlí. Pan Nestroy říká, že **pak to radši ukazovat neměl, protože je to k ničemu**. [...]“²*

Fiktivní postava zdůrazňuje (má za úkol zdůraznit) motiv, jenž v sobě chová tajemství, je zdrojem napětí a očekávání a může být důležitý pro vývoj děje. Přes hranice svého (vyprávěného) světa ponouká čtenáře ohlídat si autora, zda se zmíněné chyby nedopustí, a případně ho při ní přistihnout. A připomenutí autorovi (a rovněž každému autorovi)? Zřejmě to, že při konstruování svého textu v něm není absolutním monarchou a měl by se držet dobrých zásad (ne těch normativních a s literárními epochami a pojetím žánrů

¹ Žánr kritiky nepovažuje Genette (v roce 1982, kdy píše Palimpsesty) za prozkoumaný. První nástin spatřuje u Michela Charlese v *La Lecture critique*. (*Poétique* 34, 1978, s.129–151).

² Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 241. (Zvýraznění L. S.)

proměnlivých, ale těch jednou pro vždy a obecně platných; o jejich závaznosti je Sophia zřejmě přesvědčena). Dostojí autor těmto nárokům, když čtenáři (stejně jako hlavní postavě) nezbyvá než vyvozovat ze souvislostí? Adalbertova otázka „[...] *Nezanechal strýc [...] nějaké písemnosti? Musel si pečlivě zanášet mé zločiny a schovávat vše, co se mě týká*“¹ i svědectví Betty Barbellové o Adalbertově přátelském svazku s Ludvíkem II. Bavorským a o systematicky připravovaném komplotu bavorské rodiny (Adalbert byl podle ní vinen zhoubným vlivem na Ludvíka) jsou nápověďmi, že osudný balíček je spojen právě s tímto případem a obsahuje Adalberta kompromitující dokumenty. Hlavní postava ani čtenář jiné informace nedostanou. Vypravěč zdaleka není vševědoucí a autor zůstal věrný logice situace, již vytvořil a jež vnáší do románu fakt definitivního nepoznatelnosti: dokumenty jsou zničeny, kníže, z vlastní vůle jediný strážce jejich obsahu, si pravdu odnáší na onen svět. Motiv s tajemstvím zůstává. Může být vykládán jako prvek romantické linie Adalberta a Ludvíka Bavorského, jejichž životy jsou opředeny temnými záhadami (v případě bavorského krále tomu tak zůstává i v historii). Může být součástí autorské metody, strategie textu: fikční svět se vyjevuje jako skutečný – mnohdy nesouvisle, v dílčích jevech, kdy podstaty, příčiny a záměry zůstávají skryty. Ani postavy vymyšleného universa (a s nimi modelový čtenář), ani čtenáři empiričtí nedostanou k ruce „vševědoucího vypravěče“ – průvodce, scelovače a vykladače úplnosti. Je to vlastní metoda, již je autor věrný; žádné normativní předpisy ani pravidla, která považuje za zásadní někdo jiný.

Také kritické výtky Hermanna Bahra, Sophiina literárního guru, směřují k jejím podivným autorským postupům, k pochybné koncepci hry:

„Nelze všechno, co se stalo, dávat do divadelní hry, to by pak trvala týden, zatímco hra může trvat jen půltřetí hodiny. [...] Přesná data netřeba do hry vkládat, stačí jen naznačit, je to divadelní hra a ne hodina dějepisu. [...] Jinak si však neumí stále jasně představit to onu metodu, pomocí níž na hře pracujete. Studovat, činit si výpisky, poznámky je jistě hodno chvály, ale jak pak z těch

¹ Tamtéž, s. 352.

*svých vědomostí a výpisků stvoříte onu divadelní hru samotnou, aby to bylo drama a stupňovalo se to až k onomu tragickému konci...?*¹

Sophiiny divadelní hry se týká i řada jejích vlastních poznámek. Lze z nich vyčíst, kolik námahy jí stál literární úkol, který si před sebe postavila. „*Justino. Cítím se jako nějaký spisovatel, který píše nějaké dílo, rok, dva, tři, ale jeho konec doposavad nevidí.*“² Ač je věta pronesena v nervozitě před dokončením hotelu, týká se nepochybně i textu, který jí stále vzdoruje. „*Tolik nespočetných měsíců si mě trápila, [...]*“³ – vyčítá vévodkyně svému textu. A své důvěrnici se svěřuje: „*Jak jsem této noci dopsala hru? [...] Justino, bylo to hrozné. Chce-li si zachovat víru, že ji stvořil Bůh a je tedy člověk, radši hru nikdy nepsala.*“⁴ Skrze tyto poznámky-metatexty promlouvá sám empirický autor – jsou aluzemi na fakta tvorby tohoto románu: na léta příprav, přípravných studií a psaní, k němuž se dlouho odhodlával, i na samotné dokončování textu. „*Mám to skoro hotovo, [...] zbývá pár posledních stránek. Pár posledních stránek, které jsou však nejtěžší [...]*“⁵ Říká-li toto autor na straně 666 svého textu, má před sebou stejný úkol jako jeho hrdinka – uzavřít dílo. Sophiino dopisování textu je líčeno jako vrcholně slavnostní, závažný, ale zároveň úlevný akt. Vévodkyně uzavírá v duchu své koncepce: velkolepou alegorickou scénou, živým obrazem, v němž se na scéně sejdou nejen římscí císařové, ale všichni protagonisté.

Vévodkyniny úvahy nad textem vyjadřují obavu, že Bahrovy výtky jsou oprávněné, a též rozpor, který pociťuje mezi chtěním vyhovět požadavkům a vlastní touhou uchopit téma komplexně, ale na škodu umělecké hodnotě dějepisně, ačkoli tuší, že stvoří pro jeviště nepoužitelný text. Poznámky ke způsobu Sophiina psaní, ale i k jejímu „dílu“ stěžejnímu: hotelu-muzeu, nabádají čtenáře, aby v jejich smyslu posoudil právě čtený Fuksův text. Jeho závěrečný výjev je koncipován přesně opačně – je setkáním přátel

¹ Tamtéž, s. 575–576.

² Tamtéž, s. 663.

³ Tamtéž, s. 655.

⁴ Tamtéž, s. 674.

⁵ Tamtéž, s. 666.

a blízkých lidí, účastníků ubývá, scéna se zužuje na komorní soukromý rozhovor; posledním obrazem je už jen rozmluva hlavní protagonistky se sebou samou. Vévodkyně rezignovala na jednu z podstat krásné literatury – předvést obecné skrze individuální lidský osud. Zůstala literární amatérkou, které nejde o slávu a nesmrtelnost – svým textem (a též hotelem-muzeem) naplnila potřebu ujasnit si a zformulovat běh dějin a sebe samu začlenit do řádu neodvratné konečnosti. „*Dokončila divadelní hru O předzvěstech konce Říše římské, která jednala i o jejím nejvlastnějším konci [...]*“¹ Shodný účel měl i text mistra a profesionála Ladislava Fukse, jeho román-muzeum, v jehož fikčním světě je Sophia hlavní postavou, pro autora samotného; k témuž vyzývá i čtenáře.

Otázky po smyslu a účelu díla (literárního, posléze i stavitelského počínu) se vtírají i po jeho dokončení; skrze svou postavu si je klade empirický autor:

„*Ano, psala jsem hru o pomíjejícínosti, dočasnosti a marnosti všeho, avšak ne jenom o tom. [...] Psala jsem hru i o marnosti bohatství, ale i o jeho nebezpečí. Nezřízené hromadění majetku. Příčina rebelií, vzpour, válek, zániků říší. [...] Psala jsem hru o marnosti slávy. Sochy, jež se stavějí zkamene, změni-li se soud budoucnosti v nenávisť, jsou pomíjeny jako hroby [...] Rozumný člověk odmítá uctívání své osoby.² [...] Ale skutečně jsem nepsala hru ještě i trochu jinou? [...] že život..., přece jen má... nějakou cenu. Že kdyby ji neměl, k čemu by byl? [...] jedenáct set let vládl Řím světu. [...] Byl pokládán za věčný do skonání světa. Avšak [...] to zaniklo jen římské impérium, ale Řím sám přece ne. Z jeho trosky povstal nový svět, řád a kultura, ale ona stará v nich přece přetrvávala. [...] A co tato Vídeň, ve které žiji, [...] co tato monarchie, když i ona se jednou rozpadne, zdaleka i z ní se někdy něco zachová?*“³

Je na čtenáři, aby zvážil, do jaké míry je tato (Sophiina, potažmo autorova) subjektivní nahlížení na běh světa, ucelená koncepce dějin, jež přesahuje text, aplikovatelná na jeho osobní dějinnou zkušenost. A zamyslel se nad Sophiinou závěrečnou pochybností o práci

¹ Tamtéž, s. 673.

² Tamtéž, s. 668–669. Fuksovo prohlášení, že za autora promlouvá dílo, dostává ještě jeden význam: autorovi sluší skromnost, neměl by usilovat o slávu. Pro připomenutí ocituji: „*Nejplněji jsem obsažen jen a jen ve svých knihách. Bude-li je někdo číst za sto let, nebude ho zajímat, jaký jsem byl já. Pokud ano, tak si mě stvoří z toho, co si přečetl.*“ (Fuks, Ladislav: *Moje zrcadlo – Vzpomínky, dojmy ohlédnutí* a Tušl, Jiří: ...a co bylo za zrcadlem. Praha, Melantrich 1995, s. 397.)

³ Tamtéž, s. 670.

literární: „*Nenapsala jsem nějaké... panoptikum?*“¹ Otázka se vznáší nad celým Fuksovým textem stejně jako obava pronesená nad dílem druhým, muzeálním hotelem:

„Mé muzeum vsutku nebude jen muzeem pohřbů a smrti, marnosti a pomíjejícínosti, ale opravdu i muzeem života a svědectvím doby. Avšak zda, můj Bože,“ vévodkyně se zarazila, „zda se nepromění v památník slepoty a příliš velké nevíry v člověka?“²

Také promluvy jiných postav tematizují psaní. Nápadným přirovnáním k tvorbě knihy objasňuje čínský pán Wu-i-šeng Sophii podstatu jejího žití; čtenář je upozorněn, že podobnou knihu právě čte – knihu, v níž detail, jednotlivost má specifickou úlohu ve fikčním světě (v životě postav) i ve výstavbě textu, jímž je tento svět zpodoben:

*„Paní. Žijete pomalu a žijete rychle. Pomalu, protože každou jednotlivost vnímáte v podrobnostech a každou drobnost berete jako věc větší, a to je, **jako byste psala zdlouhavou knihu**. Žijete rychle, protože jednotlivostí a drobností se ve vašich dnech a týdnech vyskytuje jako zrn v klase a světél v Mléčné dráze, a to je tak, **jako byste psala knihu ve zkratkách**.“³*

V závěru románu si teoretickou připomínku (či spíše ironickou narážku na nedostatek v literárním výkonu autora a schopnostech čtenáře) dovolí jinak poslušný vypravěč:

*[...] Snad stačilo, aby vévodkyně dořekla svůj projev, [...], poděkovala hostům za milou účast a večer mohl končit. [...] Někdo mohl **pocítovat pokračování večera jako prodlužování knížky, která místo kapitoly poslední se vadností autora ještě dále táhne**, ale takových uvážlivých bylo snad málo, neboť nebyli literáty.⁴*

Děj románu skutečně skončil již před poslední kapitolou: vévodkyně otevřela hotel, o jehož plánu se hovoří v kapitole první, a předala přátelům (a čtenářům) „spectaculární“ poselství. Vypravěč však musí svou úlohu plnit dál. Jen čtenáři, aby posoudil, zda poslední scény jsou poznamenány *vadností* autora a zda prodlužování knížky má smysl. Nemůže jinak – je vypravěčem vyzván, aby se choval (ačkoli není literátem) jako správný (modelový) čtenář, jehož celá četba byla pátráním po významech. Poslední kapitola je epilogem, dopovězením s dvěma scénami: sesterským popíjením přítomných dam,

¹ Tamtéž, s. 672.

² Tamtéž, s. 773–774.

³ Tamtéž, s. 502. (Zvýraznění L. S.)

⁴ Tamtéž, s. 750. (Zvýraznění L. S.)

uvolněným tlacháním po náročném večeru a konečným setkáním vévodkyně s bratranci Louisem a Adalbertem a v mysli Sophiie i s drahým bratrem Viktorem; s lidmi, k nimž ji váže pouto zdaleka ne jen rodinné a jejichž názory poměřuje své činy. Končí vyprávění, končí text. Ale vévodkyně, cítíc se jako *poutnice, které je třeba vykonat ještě mnoho přerozličných věcí*, jako by z něho vykročila za dalšími plány. Možná i v masce žebračky nebo v jiném konání bude pochybovat, zda její *dějinná zkušenost je skutečnou dějinnou zkušeností*, ale taková úvaha je za hranicemi vyprávění a textu. — Poslední kapitola má ve Fuksově díle číslo 32 a plní funkci epilogu, jak naznačuje vypravěč, aniž je takto označena. V textuře *Vévodkyně a kuchařky* je inkognito (bez zveřejnění paratextů) citován úryvek z románu *Quo vadis*. Pokud jej čtenář rozpoznal, je na nejlepší cestě uvědomit si, že Fuksův text kopíruje rozvržení kapitol Sienkiewiczova díla; třicátá druhá však nese název Epilog. Souvislost není jen formální – odpověď na otázku položenou titulem polského autora řeší Fuksova hrdinka neustále: s rozmyslem i citem, s pečlivým průpravným studiem (prostě *d'après son esprit*) se zabývá tím, kam se ubírá a zda něco užitečného koná a vytváří – něco, co nebude jen sádrovým odlitkem reality, ale skutečným poselstvím, ač možná bizarním, panoptikálním, šokujícím i nepochopeným.

Citované promluvy naznačují, že hranice fikčního světa i textu, v němž se o něm vypráví, nejsou neprostupné. Metatextuální komentáře, jemné a rafinované, zakládají metalepsi, avšak skrytou – žádná z postav ani vypravěč fakticky nepřekročí hranice mezi vyprávěným světem, pásmem vypravěče a textem a neosloví přímo svého autora. Nebo čtenáře. Je právě jeho úkol, aby tyto metatextuální glosy objevil, rozeznal mezi spoustou jiných metatextuálních poznámek na rovině diegéze (postavy se totiž neustále vyjadřují k literatuře, kterou čtou, kritizují četbu svých blízkých) a zjistil ony „převodní mechanismy“ umožňující překračovat ony dělicí čáry. Čtenáři, který tyto poznámky vnímá jako rafinovaný lehce ironický komentář autora k vlastnímu textu a zároveň přiznání skepse a pochybností nad smyslem díla, není dovoleno zcela a natrvalo se ponořit do fikčního světa. Je přinucen uvědomovat si, jak je text, který mu ho zprostředkovává,

vystavěn, jaký je jeho význam (ten zůstává – přes všechnu ironii – vážný) a jak ho tato autorova hra nutí účastnit se textového dění a vztahovat ho k sobě.

5. Genettův pojem hypertextualita a román *Vévodkyně a kuchařka*

Po prvotní úvaze se zdá, že vyložit (pro důslednost výkladu) pojem hypertextualita podle Gérarda Genetta bude delší než popsat souvislost tohoto jevu s *Vévodkyní a kuchařkou*. Předběžně formuluje Genette hypertextualitu jako „[...] *toute relation unissant un texte B ([...] hypertexte) à un texte antérieur A ([...] hypotexte) sur lequel se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire*“.¹ Michal Głowiński považuje tuto definici za nedostatečné vymezení takového typu vztahů mezi texty. Ruší tuto kategorii – zařazuje ji do intertextuality, jakkoli tím vzniká rozporu v následujících dvou tvrzeních: hypertextu může čtenář porozumět, i když vztah k nějakému hypotextu vůbec neodhalí; a veškeré intertextuální vztahy jsou záměrné – pokud si je čtenář neuvědomí, stává se text agramatickým.² Jiří Homoláč přejímá Głowińského tříčlenný koncept transtextuality (architextualita, metatextualita, intertextualita) vytvořený destrukcí a rekonstrukcí Genettovy teorie (jakkoli s pouhou záměrností intertextuálních prvků nesouhlasí). S kategorií „hypertextualita“ vůbec nepracuje, hypertextuální praktiky, jimž se Genette věnuje v *Palimpsestech* na téměř 450 stránkách systematického výkladu, zůstávají obrazně řečeno bezprizornými. Pokud jsou okrajově zmíněny, pak se zdá, že kritéria pro jejich zařazení do třídy „intertextualita“ jsou nejasná, ne striktně definovaná – pojmy zůstávají bloudit v široké a vágní sféře mezitextové navazování.³ Odmítnout tuto kategorii znamená vzdát se teorie palimpsestu, specifického aspektu textuality a jedné ze základních forem

¹ Genette, Gérard: *Palimpsestes*. Paris, Editions du Seuil 1982, s. 11–12.

„každý vztah sdružující konkrétní text B (hypertext) s předchozím textem A (hypotextem); je na něj ‚naroubován‘ takovým způsobem, že toto překrývání nemá podobu komentáře“ (Překlad a zvýraznění L. S.)

² Głowiński, Michal: *O Intertekstualności*. Pamiętnik Literacki 77, č. 4, s. 75–100. Podle: Homoláč, Jiří: *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha, Univerzita Karlova 1995, s. 20.

³ Homoláč, Jiří: *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha, Univerzita Karlova 1995.

existence textů; eliminovat propracovanou analýzu hypertextuality, přehledné a podrobné uchopení jejích mechanismů, strategií i pragmatiky.

V textu s titulem-metaforou, v *Palimpsestech*, jimž je hypertextualita, jedna z tvářností literárnosti, ústředním pojmem a předmětem výzkumu, považuje autor výše uvedenou základní a obecnou definici za provizorní – nepředkládá hotové závěry, ale bere s sebou čtenáře na důkladnou rekognoskaci hypertextuálního prostoru. Předvádí, jakými operacemi vznikají díla-palimpsesty, v nichž skrze jeden text (transparentní hypertext) prosvítá zápis původní, který jako by setrval na nedokonale vyškrabaném starém pergamenu:

<div> <div>régime</div> <div>relation</div> </div>	ludique	satirique	sérieux
transformation	PARODIE Nicolas Boileau: <i>Le Chapelain décoiffé</i>	TRAVESTISSEMENT Paul Scarron: <i>Le Virgile travesti</i>	TRANSPOSITION Thomas Mann: <i>Le Docteur Faustus</i>
imitation	PASTICHE Marcel Proust: <i>L'Affaire Lemoine</i>	CHARGE Paul Reboux: <i>A la manière de...</i>	FORGERIE Quintus de Smyrne: <i>La Suite d'Homère</i>

Tato *littérature au second degré, qui s'écrit en lisant*,¹ nabízí také palimpsestní, duplicitní četbu (*lecture palimpsestueuse*). Každý hypertext může být čten jen pro sebe sama – má vlastní dostačující obsah a smysl, ale nikoli vyčerpávající. V každém textu-palimpsestu tkví dvojakost. Čtení sémanticky autonomního hypertextu v sepětí s jeho hypotextem nabízí přidané hodnoty: významové nuance, proměny stylu, žánru; otevírá novou významovou i estetickou dimenzi. Poskytuje čtenáři radost z odhalení (a odhalování) autorova záměru, principu jeho intelektuální hry – příčiny a účelu jeho „přepsání“ vybraného textu nebo hry se stylem zvoleného spisovatele. (Jako příklad se nabízí čtení

¹ Genettova formulace z „reklamního“ paratextu na zadní straně obálky (la quatrième) *Palimpsestů: literatura druhého stupně, která je „psána“ v procesu čtení* (Překlad L. S.)

Odyssea J. Joyce ve svazku s jeho modelem, Homérovou *Odysseou*). Hypertextualita pojmenovává a vytváří pro literaturu jednu možnost: nepřetržitou cirkulaci textů. Genette ale nenechává texty napospas batrhesovské absolutní intertextuální síti, v níž odkazy, stopy jiných textů jsou anonymní: palimpsest je konkrétní hypotext spjatý se svým hypertextem (jenž se sám může stát hypotextem pro jiný hypertext) nějakou konkrétní technikou a autorským záměrem, kýženým efektem (ať už je ludický, satirický nebo zcela vážný). Autoři tedy zdaleka nejsou „mrtvi“ a knížka *Palimpsesty* je tak hypertextuálním průzkumem literární historie a interpretací textů (nejen verbálních) v palimpsestních vztazích, mnohdy objevných a překvapivých.

Vévodkyni a kuchařku, toto tolik intertextové dílo, nelze podle Genettova vymezení číst jako hypertext (či hypotext), jehož stvoření bylo záměrem – a nebo (jelikož každá interpretace je individuální a ovlivněna individuálními znalostmi interpreta) toho nejsem v dané chvíli schopna. Konstatování může svědčit o nedostatečnosti interpreta, ale také o určité základní vlastnosti textu: být v rámci této kategorie **solitérem** a nemít svůj hypotext (dílo jiného autora) či ani jako takový nesloužit jinému autorovi, aby z něho nějakou transformací či imitací derivoval hypertext a poskytl čtenáři onu dvojakou, žánrově odlišnou palimpsestní četbu, v níž jsou shody a podobnosti obou textů deklarovány.

V textuře *Vévodkyně a kuchařky* je však vklíněn textový útvar, jehož četba vzhledem k celému románovému textu může být palimpsestní. Tváří se jako citované dílo cizího autora (v románové textuře tedy vypadá jako intertext). Ale jeho skutečným, empirickým původcem je Ladislav Fuks. Faciův pseudonaučný spisek o zrcadlech je sám lehce zakřiveným zrcadlem nastaveným textu, v němž je umístěn. Lze jej číst jako imitaci stylu, metody *Vévodkyně a kuchařky*, jako hravý utopastiš, v němž je záměrně obsažen i prvek sebeironie a nadsázky v karikování metody vlastního románu; kombinují se tak dvě imitační techniky (podle Genetta *pastiche* a *charge*). Opět lze připomenout (nyní v „hypertextuální“ souvislosti) Fuksova přítele, který by tento spisek dával povinně číst

studentům – pro mistrovství, s nímž byl napsán.¹ Vytržením z kontextu, do něhož je záměrně vkomponován jako reflektovaná soukromá četba hlavní postavy bymohl docílit pouze omezené interpretace tohoto bizarního a mnohdy scestného výtvaru, zbavil by toto „dílo“ možnosti plimpsestní, vztahové, hypertextuální četby. Nepostihnuta by zůstala jedna z funkcí tohoto textu v textuře díla: obracet skrze sebe sama čtenářovu pozornost k metodě a stylu románu, vést k nalézání shod: v náhlých a mnohdy nečekaných stylových a žánrových proměnách vyprávění, v autorově pečlivosti a detailní popisnosti, v zapojení stejných motivů, ve vkládání různých příběhů do vyprávění, v nápaditém, hravém míšení humorného a vážného, materiálního a filosofického – v seriózní i banální podobě. A stát se pak – skrze toto prohlášení sounáležitosti s metodou románu – jasnou nápovědí. Demetrius Facius, empirický autor ve fikčním světě, vystupuje v podobě „já“ a nápadně demonstruje svou přítomnost v textu jako autodiegetický vypravěč vlastního životního osudu i odborník přes zrcadla, povoláný zasvěceně předat zkušenosti i poznatky svého „výzkumu“; zároveň jako intradiegetická figura vypravěče naplňující bytostnou potřebu vyprávět historie o upírech a hovořit v nich o kulinářských zážitcích. Je intratextovým dokladem přítomnosti empirického autora románu ve vlastním textu. Facia, odborníka přes zrcadla, selfmademana, spisovatele-diletanta, jehož předmětem je banalita povýšená na vědu a literárním projevem směsice pavědeckého výkladu, hrůzostrašných upírských rozprávek, receptů, nabádavého morálního poučování a filosofických úvah, tuto bizarní literární postavu je možno „číst“ jako hravý, karikující a ironizující autoportrét empirického autora románu, milovníka skvělého jídla a zkoumatele upírů, entuziastu v tvorbě literárních fikčních světů a ctitele zrcadel – vždyť odrážení jako funkce těchto mnohovýznamových enigmatických objektů je blízká funkci literatury. Toto specifické zrcadlení, analogie jednoho textu v druhém vytváří jev zvaný *mise en abyme de la poétique narrative*,² která je seberefektivním prvkem v románu; efekt odrazu se vztahuje

¹ Fuks, Ladislav: *Moje zrcadlo – Vzpomínky, dojmy ohlednutí* a Tušl, Jiří: *...a co bylo za zrcadlem*. Praha, Melantrich 1995, s. 448.

² Termín *mise en abyme narativní poetiky* pochází z komplexní studie studie o paradoxech vyprávění: Meyer-Minneman, Klaus; Schlickers, Sabine: *La mise en abyme en narratologie*. In: *Narratologies*

k celému Fuksovu textu. Jeho poetika je v textu, který je čten ve fikčním světě, předvedena, nelze hovořit o explicitním komentáři-metatextu: co metatext vyjeví slovem přímo, učiní mise en abyme neviditelným.¹ Dochází k paradoxům ve vyprávění, k překračování dělicích čar mezi extradiegetickou a intradiegetickou, respektive homodiegetickou rovinou (kde se nachází text o zrcadlech). Tím, že subjekt díla je transponován do roviny postav, vzniká současně skrytá metalepse: empirický autor sám sebe vpašuje do fikčního (diegetického) světa v masce postavy literárního samouka Facia a podsouvá vévodkyni, vlastní fiktivní postavě, četbu o nástroji odrážení. Tato četba sama slouží jako zrcadlo poetiky textu, do něhož je vkomponována. Vymyšlená hrdinka románu čte imitaci díla, jehož je hlavní protagonistkou a uchváceně komentuje text autora, který ji sám stvořil; text vymykající se její běžné, klasické četbě. Fascinována tvorbou autora (svého vlastního), ptá se v knihkupectví na Mariahilferstrasse na další Faciovo dílo – empirický autor své postavě i v tomto případě podsuně text k praktickému využití: o technice hry na flašinet. Ztotožnit empirického autora lze i s postavou vévodkyně Sophie – když už L. Fuks vyjevil, že v textu je, potvrdil také aluze, které směřovaly k postavě vévodkyně jako jeho masce. To ovšem znamená, že Sophiiny zaujaté komentáře ke spisku o zrcadlech jsou metatextovými autokomentáři a návštěva v knihkupectví pak autorské inkognito v masce vévodkyně (přiznaná identita autorovi pravdivý názor na jeho dílo nezajistí.)

Pohled na Fuksův románový text skrze jiný, do něj vnořený, je intelektuálním aktem, tvorbou vážných významů a stejně tak zábavným rozptýlením a ironizací. Je úkolem pro modelového čtenáře, aby právě takto *Vévodkyni a kuchařku* četl. Aby se naučil vnímat různé podoby ironie v metodě zpodobení fikčního světa a přijal ji jako možný přístup ke smutnému a tragickému, ale i komickému v lidském údělu. Zlehčení autorské vážnosti,

contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit. Paris, Editions des archives contemporaines 2010, s. 91–109. Dostupné také z:

<http://books.google.cz/books?id=I6xJT3vIFeMC&pg=PA91&lpg=PA91>

V češtině dostupné z: http://aluze.cz/2011_01/08_studie_meyer-minnemann.php

¹ Karikatuře ani pastiši nelze upřít nádech ironického či satirického komentáře (tedy metatextového vyjádření); obsahují jej už ze své podstaty.

ironizace empirického autora vlastním textem, jehož diegetický autor sám k sobě přistupuje smrtelně vážně (komické vyplývá z jeho spisovatelské nedostatečnosti), upozorňuje čtenáře na fakt, že opak prospívá dílu, vylehčuje jeho vážný a mnohdy tragický obsah a vybízí k jinému, vnímavému, reflektovanému čtení, ponouká čtenáře, aby se měl na pozoru, neboť i on sám může být ironizován a spolu s ním kdokoli a cokoli, o čem čte. (Třeba tím, jak opakovaně padá implikovanému autorovi do nástrah, nechává se oklamat falešnými souvislostmi, dvojakostmi, matoucími významy vyplývajících z nenápadného, promyšleného kombinování a usouvztažňování motivů; tato textová zkušenost jej utvrzuje v poznání, že jevové bývá mnohdy klamem.) Paradoxy vyprávění jsou úkolem pro implikovaného čtenáře, strategií textu, tedy dílem implikovaného (modelového) autora, jenž poskytuje indicie, aniž dostal v textu hlas a podobu. Přesto si mnohý empirický čtenář snadno představí, že má tvář Ladislava Fukse a nosí sartrovské brýle s tlustými černými obroučkami.

Jedna z forem zrcadlení – palimpsestní mise en abyme, která rozrušuje a zpochybňuje romaneskní iluzi, osvětluje proporce celku a prozrazuje, co nemá být explicitně řečeno, je technickým textovým prostředkem, s jehož pomocí autor například propašuje sám sebe do diegéze. Zrcadlový odraz je prostředkem překračování hranic i ve vyprávěném světě; zrcadlo pak k tomu užívanou rekvizitou. Jev zrcadlení je spojen s potřebou vévodkyně Sophie proniknout za zrcadlovou plochu, nenarážet jen do svých vlastních obrazů jako v tísnivých bludištích, která člověku brání najít východ. Dlouho se vévodkyně zabývá otázkami konců – říší i lidských, které ji provázejí po celý život, jako by k tomu byla s nějakým záměrem a bezohledně vyvolena. Chce od zrcadel víc: nahlédnout za veškerou lidskou zkušenost, nahlédnout do propasti za lidským světem, uchopit zážitek vlastní smrti a usnadnit si tak její přijetí, smířit se a vyrovnat s její neodvratností; a dostává to od nich. Ať už v honosné síni s obrazovými portréty předků, kde ve slavnostní chvíli dokončení antizující tragédie, vlastního literárního díla, pohlíží ve vzácném zrcadle do tváří zesnulých příbuzných i té své; příčina, proč se vévodkyně nedává portrétovat, je nasnadě – nechce se k nim fakticky přidružit. Nebo ve Spectaculu, ve svém zrcadlovém

filosofickém planetáriu koloběhu světů a lidských životů, v němž Sophia dosahuje překročení časoprostorové bariéry i nahlíží (byť jen v alegorickém náznaku) do doby budoucí. A protože vévodkyně Sophia může být i Ladislav Fuks v jedné osobě, činí totéž a stejnou metodou zrcadlení i její autor – skrze své dílo, které je i jeho magickým zrcadlem a osobním spectaculem, připomínkou vlastní konečnosti. — Název jevu *mise en abyme* se obvykle nepřekládá; v souvislosti s právě řečeným je vhodné ho připomenout. Doslova znamená „vržení do propasti“. Smysl jevu vystihl Jean-Jacques Schuhl slovy: „*Cette attirance pour l'abîme, tout le monde la plus ou moins, mais cachée le plus souvent.*“¹

Jeden text zdaleka nemusí mít jediný model či antecedent; palimpsest může skrývat ve své enigmatické hlubině stupeň E – epsilon (nikoli *zéro*) známého hypertextu. Tento neobjevený, ve špatně prozkoumané historii skrytý nebo ztracený text láká k vytvoření hypotextu fiktivního (*pseudohypotexte*); podněcuje k podvrhu (*forgerie*). „*Quel Borges, quel Calvino nous donnera enfin la première chanson de geste, la source inconnue de l'Illiade, le manuscrit autographe des Mémoires d'outretombe?*“²; dokresluje G. Genette svou teorii. Možná tedy někdo napíše imitaci Fuksova románu podle původně zamýšleného titulu *Paměti šílené kuchařky*, který však odkazuje (jak již bylo zmíněno) k textu jiného žánru; ten však (v podobě původního náčrtu k *Vévodkyni a kuchařce*) v autorově pozůstalosti není. Milovník literárních mystifikací by stvořil vyprávění s odlišným vypravěčem; možná rámcové s vypravěčem extradiegetickým, nálezcem rukopisu kuchařčiných pamětí a komentátorem psaní, které by mělo dokonale vyjasnit, proč si jeho autodiegetická vypravěčka vysloužila v paratextu onen přívlastek. Narace by

¹ Schuhl, Jean-Jacques: *Ingrid Caven*. Paris, Gallimard 2000, s. 145.

„*Propast má přitažlivost více méně pro každého, jenom to většinou skrýváme.*“ (Překlad L. S.)

² Genette, Gérard: *Palimpsestes*. Paris, Seuil 1982, s. 435.

„*Který Borges, který Calvino nám konečně dá první chanson de geste, neznámý pramen Illiady, autografický rukopis Pamětí ze záhrobí?*“ (Překlad L. S.)

Za čtenáře literární teratologie autor také doufá (v lehce ironickém a pro čtenáře překvapivém vyprávění) v objevení rukopisu románu *Le Lieutenant*, který autorka Mme Gauthier s důvěrou dala k posouzení francouzskému konzulovi v Civita Vecchia. V dopise ze dne 4. 5. 1834 (z hlediska Stendhalova se „bohužel“ dochoval) se jí dostalo zdrcující kritiky; rukopis se ztratil. V témže roce začíná H. Beyle práci na svém románu *Lucien Leuwen* – Olivier Leuwen bylo jmeno hrdiny Mme Gauthier. Bylo by zajímavé porovnat hypotext s hypertextem a zjistit, do jaké míry je tento stendhalovský.

možná nabídla opačně fokalizovaný pohled na situace vyprávěné ve *Vévodkyni a kuchařce*. Podobnou výzvou pro odvážného fabulátora by ovšem mohl být i text-torzo Fuksova posledního, rozepsaného a opuštěného románu *Podivné manželství paní Lucy Fehrové* – stvořil by falešný hypertext s hypotextem nadobro ztraceným, jež si empirický autor odnesl ve své mysli na onen svět. Plimpsestní psaní a čtení znamená intelektuální výkon, vytváření a překrývání významů i zábavnou činnost, vážný záměr i hravost, jimiž jsou texty uváděny do vztahů vzájemného odrážení – mises en abyme, které jsou potenciálně nekonečné a v nichž se texty vzájemně zrcadlí. I *Vévodkyně a kuchařka* má v tomto smyslu „naději“.

Neměl by být opomenut výsledek hypertextuálního přepisu díla do jiného přirozeného jazyka, druh transpozice – překlad, který navazuje dialog dvou jazyků a kultur, vztah zrcadlení. *Vévodkyně a kuchařka* vyšla v roce 1992 rumunsky (v bukureštském nakladatelství Univers) a rusky (v moskevském nakladatelství Raduga), jak tvrdí *Přehled cizojazyčných vydání děl Ladislava Fukse* v pamětech. Národní knihovna však žádný exemplář překladu nemá. Ruské vydání se připravovalo od roku 1988 a překlad procházel poslední korekturou. Po ekonomickém debaklu většiny nakladatelství v roce 1991 plány ztroskotaly; *Vévodkyně a kuchařka* (*Герцогиня и кухарка* – ruské slovo *кухарка* má stejné významy jako české) nevyšel dodnes.¹ Je to příběh o jednom zmařeném překladatelském výkon, do něhož vložila mnoho všestranného úsilí a citu jedna ruská překladatelka, Наталья Беляева. Nedožví se to, opustila již tento svět. — Ladislav Fuks hovoří v pamětech často o svých evropských kontaktech – nikoli však anglických (ačkoli knížky *Pan Theodor Mundstock* a *Spalovač mrtvol* v tomto jazyce vyšly). Cestu autora ke světovosti stanovují zákony obchodování a přeložení do angličtiny. Eventuální anglický překladatel *Vévodkyně a kuchařky* bude uvažovat takto: literatura se (také) definuje jako to, co je prodejné jako literatura; je *Vévodkyně a kuchařka* dobré zboží, když se i doma čte

¹ Malevič, Oleg: *Osobitost české literatury; paralely a konfrontace*. Praha, Malvern 2009, s. 115. Fakt, že ruský překlad nevyšel dosud, potvrdil pan Oleg Malevič v e-mailové komunikaci.

tak málo, že výtisk v knihovně leží nedotčen tři roky, aby byl posléze odložen do depozitáře, odkud ho možná vysvobodí někdo, kdo jej potřebuje pro diplomovou práci?

Do kategorie hypertextu je zahrnut je i přepis do jiného média, v tomto případě adaptace. Televizní inscenaci *Ohňostroj v Aspernu* (1987) podle scénáře Hany Bělohradské lze charakterizovat výrazem *na motivy...* Předvádí pouze výřez z románu, značně dějově modifikovaný. Z hlubokého a bohatého obsahu nezprostředkovává téměř nic; sám autor románu hovoří o *nezvládnutelném úkolu pro dramaturga*.¹ Vztah této podívané k hypotextu lze označit jako necitlivý, oklešťující. Vzhledem k možnostem osmdesátiminutové hry by se slušelo neposuzovat ji hypertextuálně; spíše by tak bylo možné ocenit herecké výkony (např. Květy Fialové) a režii Pavla Háša.

Z hlediska hypertextuality zůstává Fuksova *Věvodkyně a kuchařka* mimo kategorii hypotextu a hypertextu, je-li text posuzován podle základní definice. Avšak i dílčí hypertextualita románu ukazuje, že literární dílo není zcela autonomním objektem; že je vždy otevřeno nějaké transcendenci a že platí slova G. Genetta: „*La métamorphose n'est pas un accident, elle est la vie même de l'œuvre d'art.*“²

Vědomí hypertextuality činí ze vztahu mezi čtenářem a textem vztah smluvní, organizovaný i pragmatický. Texty však často jiné texty pouze evokují jiné. V jakémkoli díle jsou ozvěny těch předchozích i budoucích, dílčí podobnosti, souvislosti (mnohdy prchavé). Ty nejsou dokladem palimpsestního vztahu (toho, že text B byl záměrně odvozen nějakou pojmenovatelnou a deklarovanou praktikou z textu A). Román *Věvodkyně a kuchařka* bývá dáván jen na základě určité podobnosti do spojení s díly

¹ Fuks, Ladislav: *Moje zrcadlo – Vzpomínky, dojmy ohlédnutí* a Tušl, Jiří: *...a co bylo za zrcadlem*. Praha, Melantrich 1995, s. 452.

² Genette, Gérard: *L'Œuvre de l'art*, t. II : *La Relation esthétique*. Paris, Seuil 2010, p. 223. Citováno z: FRANGNE, Pierre-Henry. Gérard Genette : La philosophie de l'art comme « pratique désespérée »: Introduction. *La Pensée esthétique de Gérard Genette: Presses Universitaires de Rennes* [online]. 2012, s. 18 [cit. 2014-07-01]. Dostupné z: http://www.pur-editions.fr/couvertures/1326102517_doc.pdf
„Metamorfóza není náhoda ani nehoda, právě v ní je opravdový život uměleckého díla.“ (Překlad L. S.)

rakouských autorů, jež ovlivnil proces zániku rakouské monarchie (jsou jimi *Pochod Radeckého* J. Rotha, *Poslední dnové lidstva* K. Krause a *Muž bez vlastností* R. Musila). Téma smrti a některé mytologizační postupy údajně spojují L. Fukse s rakouskými a pražskými německy píšícími spisovateli (Meyerinkem, Rillem, Werfleem, Kafkou, Traklem, Brochem, Urzidilem).¹ Dosud neexistuje studie, která by se těmito vztahy zabývala. Vztah podobnosti je (dle mého názoru) i mezi *Vévodkyní a kuchařkou* a *Pozdním létem* Adalberta Stiftera: spočívá v pojetí postav fikčního světa, jejich životním pocitu a filosofii, ve způsobu, jímž se přizpůsobují realitě světa, v metodě jeho zpodobení; v záměru autorů i ve smyslu románových textů, které jsou oba spjatý filosofii biedermeieru. Následující kapitola ukáže, zda konstatování těchto shod je oprávněné a podložené skutečně existujícími podstatnými souvislostmi.

6. Architextualita *Vévodkyně a kuchařky* – otázka žánru

V *Palimpsestech* definuje G. Genette architextualitu jako „[...] *l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier.*“² Architextualita je ze všech typů transtextuality nejvíce abstraktní a implicitní. Bývá zcela „němá“ (*muette*) – přiřazení textu k obecné kategorii (třídě či univerzálii) není explicitně zdůrazňováno či je veškerá příslušnost k ní (toto převedení na společného jmenovatele) odmítána, text se jí vyhýbá. Je-li architextualita deklarována – může se tak dít paratextově (např. v titulu) – ale jde, jak vyplývá z Genettova výkladu, o tvrzení bez záruky. Názvy jako *Le Roman de la Rose*, *La Divina Commedia*, jež nabízí G. Genette a k nimž lze doplnit *Velký román*, *Krvavý román*, *Český román*, *Román pro ženy*, *Театральный роман*, *An American Tragedy*, *Lettres Persanes*, *Lettres de mon Moulin*, *Eseje a sloupky*, *Dotazník*, *Navrávačky*

¹ Viz např. *Slovník české prózy*. Ostrava, Sfinga 1994, heslo Ladislav Fuks: *Vévodkyně a kuchařka*, s. 91.

² Genette, Gérard: *Palimpsestes*. Paris, Editions Seuil 1982, s. 7.

„[...] soubor obecných či nadřazených kategorií – typů diskursu, typů promluv, literárních žánrů, z nichž se skládá každý jednotlivý text (Překlad a zvýraznění L. S.)

s Dominikom Tatarkom, *Lamento*, *Písačky*, *Český snář* a jiné, odkazují k literárním druhům, žánrům a formám. Většinou o nich čtenář má povědomí. Vyhlásit žánrový statut (*statut générique*) však nepřísluší textu (paratextu), ale právě čtenáři, kritikovi, který může statut předznamenat (hlasem textu, paratextu) odmítnout nebo ho upřesnit či nově stanovit.¹ Žánry jsou vymezovány podle různých kritérií a podléhají historické fluktuaci – přesto žánrové povědomí a zvyk vnímat dílo žánrově vytváří čtenáři horizont očekávání a determinuje recepci díla. Je třeba si uvědomit, že architexty (na rozdíl od ostatních „transtextů“) nejsou texty nebo třídy textů – jsou samotnou literární třídností (*la classéité littéraire même*).² V některých textech je jejich architextualita (např. právě žánr) relevantnější, nápadnější a snáze stanovitelná než v jiných.

Ke Genettovu pojetí architextuality učinil kritické poznámky J. Homoláč ve svém krátkém vymezení architextovosti. Podle nich se může zdát, že Genette nerozlišuje jako jevy jiného řádu, „[...] když text je román a když o sobě říká, že je román“.³ výše vyložené Genettovo pojetí dokazuje, že je rozlišuje. Podle J. Homoláče zachycuje Genettovo pojetí architextuality pouze odkazování textu k obecným pravidlům, která jej vytvářejí, nikoli fakt, „[...] že tato pravidla, tyto kódy s jinými texty sdílejí“.⁴ Definuje-li Genette transtextuální vztahy textu jako „tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes“ a pokládá-li je za „littérarité de la littérature“,⁵ vyjadřuje, že texty toto vše (*tout*), tuto literárnost (*littérarité*) sdílejí. Díky tomuto sdílení se formuje také čtenářovo žánrové povědomí. Homoláčovo vymezení architextuality (resp. architextovosti) je založena právě na onom sdílení; ale to sdílení čehokoliv, co texty přesahuje a spojuje

¹ Čtenář zjistí, že *Roman de la Rose* Guillaume de Loris není románem, nýbrž veršovanou kurtoazní strategií milostného dobývání; Váchalův *Krvavý román* odhalí jako parodii na krvavé romány; jakou žánrovou formou jsou *navrávačky* či *písačky*, dozví se čtením; žánr jako implicitní hodnota textu může být předmětem diskuse – např. u Danteho *La Divina Commedia* nebo Mrštíkovy *Pohádky máje*.

² ESCOLA, Marc. FABULA. LA RECHERCHE EN LITTÉRATURE. *Les relations transtextuelles selon G. Genette* [online]. Ecole normale supérieure. Paris, 19. 2. 2003 [cit. 2014-08-02]. Dostupné z: http://www.fabula.org/atelier.php?Les_relations_transtextuelles_selon_G_Genette

³ Homoláč, Jiří: *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha, Univerzita Karlova 1995, s. 42.

⁴ Tamtéž, s. 42.

⁵ Genette, Gérard: *Palimpsestes*. Paris, Editions Seuil 1982, s. 7.

„[...] vše, co ho uvádí ve spojení, ať zjevné, či skryté, s jinými texty“; „literárnost literatury“ (Překlad. L. S.)

s jinými. Architextuální (resp. architextová) spojení se pak navazují mezi texty jednoho autora, jednoho období, žánru, edice, mezi texty navazujícími na jediný text, obsahujícími stejný motiv, dějiště příběhu, dokonce i mezi texty (knihami) na jednom psacím stole. Takto vymezená architextualita se stává širokým polem kvalitativně nesourodých vztahů, nezávislých na čase a posloupnosti textů – její využití pro interpretaci zdá se být problematické.

Analýza Fuksova románu se zaměří právě na jeho žánrové posouzení. Fuksova textura se vyznačuje nápadnou složeností z textů různých žánrů a forem (náležejících k různým stylům, přesněji funkčním stylům). Jde o intertexty i texty, které jsou v textuře součástí primárního Fuksova textu; čtou i píší je postavy fikčního světa (nebo o nich hovoří) a jsou ve Fuksově textuře různou měrou ukryty či zviditelněny; nebo alespoň zpřítomněny skrze své paratexty (Sophiina hra nemá než paratexty; pro čtenáře nebyl vytvořen ani kousek tohoto díla). Sienkiewiczův historický narativ románový, Tacitovy anály, Shakespearovy sonety na Adalbertových pohlednicích, základní text taoismu promlouvající ústy čínského pána, texty zákonů, recepty, pozvánky, jídelní karty, epistolární forma v dopisech Adalbertových a Knefflových, anekdoty (ve které Sophia přetavuje zážitky s baronkou von Splüttenberg), deníkové malířské postřehy Diezlerovy, inzeráty a novinové zprávy – všechny tyto texty neustále aktivují čtenářovo povědomí o zánrech a stylech; připomínka Nestroyových zásad pak i vědomosti o pravidlech tvorby. A Faciův spisek, bizarní žánrová směsice, je kompendiem, zrcadlem románové textury a prstem na ni naměřeným. Regál přírůstků v knihovně vznešené vévodkyně prezentuje směsici toho, co je v literatuře moderní a vysoko na žebříčku popularity; ukazuje na dobový synkretismus směrů a žánrů; tímto detailem je charakterizována nejen doba, ale i žánrová pestrost Sophiiny četby – bohatá jako četba čtenáře, který zdolává tento Fuksův román.

Také Fuksovo vyprávění mění žánrovou podobu. Podrobné líčení v realistickém (téměř balzacovském duchu) se střídá s věcným, systematickým popisem prostor, obsahujícím detailní charakteristiky věcí, předmětů denní potřeby, takže je téměř odpoután od děje

a čtenář nabývá dojmu, že prochází text bedekru. Líčení Sophiiny návštěvy pohřebního ústavu, podivného muzea pohřebnictví i obchodu s obřady a posledními věcmi člověka je groteskou. Prvotním šokem je převrácená barevnost (pohřební ústav je vyveden v bílé a růžové, cukrárna v černé), podnikatel v pohřebnictví má vizáž majitele pláže, řeč tohoto optimisty smrti je dokonalou přednáškou; vybroušené a elegantní věty jsou však plné protimluvů, rozporuplných faktů a sugerují podvod významů; zřejmé aluze na postavu lidské zrůdy Kopfrkingla, jimiž je „polechtán“ čtenář, snaží se podsunout postavě pana Globetrottera zvrácené rysy, exkurze v tomto funerálním rekvizitáři, v prostoru mezi životem a smrtí působí jako průchod panoptikem. Čtenáři se vybaví, že Roman do panoptika svoji Lakmé a dětičkami také zavedl. A se smíšenými pocity žasne společně s vévodkyní a Justinou: „*Jako v panoptiku, mon Dieu, anebo jako v nějakém takovém...*“, *vykřikla nadšeně, „muzeu hrůzy.“*¹ Spojení filosofie smrti s komickými faux pas, bizarními kontradikcemi a pitoreskními exponáty vytváří z této pasáže textu malebný, kontrastní a protismyslný celek, klenot literární účinnosti. Ve Fuksově textu se čtenář setkává i s pohádkovým schématem a číselnou symbolikou – má ho scéna přijímání hotelové kuchařky. Tři uchazečky jsou zároveň třemi kontrastními typy: prosté děvče bez jemnosti a žádané průpravy – kuchařka možná tak pro lidovou hospodu; přepjatě „učená“ teoretička asketického životního stylu – čtenář jistě odpustí vévodkyni zlomyslnost, s níž ji doporučí baronce von Splüttenberg; a kuchařka ideální – Betty Barbellová. Styl vyprávění se nápadně mění i v poslední kapitole-epilogu. Družný hovor značně uvolněných dam (na aspernské recepci v čase popůlnočních) budí ve čtenáři dojem, že se stal divákem scény z lehké konverzační hry. Proměnám v žánru a stylu vyprávění (jako by vypravěč s velkou invencí přizpůsoboval svůj projev charakteru scén, které má za úkol vyličit) je v textuře přisouzena funkce podobná úloze intertextů: vykompenzovat jednoduchost příběhu.

¹ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 293.

6. 1 *Vévodkyně a kuchařka* jako román historický a (ne)postmoderní

Podle běžných klasifikačních měřítek (zde podle principu příbuznosti s jinou oblastí kultury – s historií) lze Fuksův román přiřadit k románům historickým. Výraz *historický* se stal jeho obvyklým atributem. V několika případech se ocitá v uvozovkách, případně je nahrazen slovem *historizující*,¹ historie, jež je podkladem díla, je tak odsunuta do pozadí jako pouhá kulisa děje. Autor však vytváří fikční svět, v němž má být přesně evokována právě doba fin de siècle, které nepatří ani saeculu uplynulému, ani budoucímu. Prolínání, vymyšleného a reálného (historicky zaznamenaných dobových skutečností a kulturních podrobností) buduje mnohostranný, názorný, konkrétní a představitelný obraz komplikované společnosti období přechodu, v níž se stále častěji ozývá varování před narůstajícími problémy, v níž se rodí rozporuplný vztah k technickému pokroku, pocit anachronismu cisařského dvora a konvenčního životního stylu šlechty, v níž ztrácí smysl ideály a kolísá víra v Boha. Z duchovní krize, zasáhnuvší estetiku i umění, krystalizují myšlenkové proudy jako dekadence, symbolismus, novoromantismus, secese; vrůstají do atmosféry plné typické úzkosti „konců století“, která oživuje mysticismus, okultismus, apokalyptické vize a příklon k mytologiím. Fin de siècle je pesimistickým pojmenováním chaotické epochy i jejího duchovního klimatu, plného předzvěstí konců velké rakouské říše. Stav společnosti podněcuje člověka myslet na smysl pozemské existence, uvědomovat si obtížnost orientovat vlastní život, odhadovat budoucnost; klade vzdělané a těžkomyslné bytosti otázku *quo vadis* jako problém a úkol. V narativu zachycujícím komplexně společnost v daném momentě a odhalujícím její podstatu je historie je stejně tak cílem jako prostředkem; zvolená doba je v díle natolik závažná, že ji nelze brát jako pozadí, kulisu příběhu – když tento zde vlastně víceméně není. Je-li řečeno, že text má být k něčemu *prostředkem* (například k aktualizaci, k níž vyzývá čtenáře), otevírá se otázka jeho funkce. Pak je aktivována ještě jiná možnost klasifikace

¹ Svozil, Bohumil: *Doslov*. In: Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 777. Román je nazván *historizující fikcí*.

románu, neulpívající při žánrovém popisu na vnějškovém, ale postihující na konkrétním případě vnitřní pohyb žánru, dialektiku jeho utváření, respektujíc (např. Genettovo) vymezení románového žánru jako proměnlivého a nekonstantního předpisu¹ *Vévodkyně a kuchařka* může být **románem-metaforou**, velkou epikou tíhnoucí k popisnosti (podle vztahu k literární tradici) a silně dialogickým textem se sémantickou kompozicí (podle Jakobsonovy „gramatiky prózy“). Autor sám v metatextu nazývá své dílo **historickou sci-fi**,² nikoli historickou fikcí (což by znamenalo prolínání pečlivě ověřených faktů a reálií se stvořeným fikčním světem). L. Fuks tedy nezpochybňuje příslušnost románu k historickému žánru,³ jen ho modifikuje. Druhou částí pojmenování nehodlá přiřadit svůj text ke klasické science fiction, ale má na mysli a chce zohlednit právě onen jediný prvek vyprávěného světa, jímž je porušen rámec fyzikálních zákonů, do nichž je vepsán, a jímž se text dotýká žánru fantasy: ono Sophiino vykročení za hranice časoprostoru a nahlédnutí za zrcadlo, do náznaku budoucnosti. Proč toto označení nerespektovat, odpovídá-li podstatě narativu (podobně jako bylo přijato spisovatelovo pojmenování *humoreska* pro *Nebožtíky na bále*).

V žánrovém zařazení románu se od devadesátých let objevuje jako jeho zpřesnění výraz *postmoderní*. Například B. Dokoupil ho považuje za jeden z nejvýraznějších projevů postmodernismu v naší literatuře; A. Haman řadí *Vévodkyni a kuchařku*, spolu s románem Ferdinanda Peroutky *Pozdější život Panny* (1980), k trendům vyústivším v postmodernu, k jejím předzvěstem; Dějiny české literatury 1945–1989 se zmiňují

¹ Tento princip klasifikace doporučuje Oleg Malevič, shledávaje běžné zásady třídění pouze vnějškovými (kritérium tematické, sociologické, příslušnosti ke směrům a historickým obdobím, žánrové, ale i rozlišování Daniely Hodrové na román ztracených iluzí, o bloudovi, román zasvěcení a jiné). K tomu: Malevič, Oleg: *Žánrové zvláštnosti českého románu dvacátých a třicátých let 20. století ve světle poetiky Romana Jakobsona*. In: *Osobitost české literatury*. Praha, Malvern 2009, s. 78–85.

² Nejtek, Vilém: *Se zasloužilým umělcem Ladislavem Fuksem nad jeho připravovanou knihou Vévodkyně a kuchařka*. In: *O knihách a autorech* 1982, podzim, s. 21.

³ jak se domnívá Erich Gilk; viz Gilk, Erik: *Nesoustavné poznámky k Fuksovu románu Vévodkyně a kuchařka*. In: *Studia Moravica V Symposiana*, Univerzita Palackého, Olomouc 2007, s. 168.

o postmoderně přebujelé formě vyprávění.¹ Pokud teoretikové konstatují příslušnost (nejen Fuksova románu) k postmodernismu, mají často na mysli formální rysy textu, prostředky jeho tvarové výstavby; vracejí se ke klasické dichotomii forma – obsah. Jana Hoffmannová (*K charakteristice postmoderního textu*)² postihuje prostředky jeho poetiky a strategie, techniku výstavby. Zdůrazňuje bachtinovskou dialogičnost dovedenou ad absurdum (do konfrontací, paradoxů), rozštěpení autorského subjektu do několika protikladných, komplementaritu rozporných postojů a vyjadřovacích stylů (sentimentality s vulgárností, empatie s bezohledností, citlivosti s obscénností), prostupování žánrů a stylů, divoké intertextové hry, sebevědomé plagiátorství, kompozici, jež vytváří celek-montáž se zlomy, stříhy a mezerami či shlukem fragmentů, nekonečnou hru povrchových významů, jazykové hry povýšené nad souvislý příběh, bezohledný eklekticismus ironizující své zdroje, popírání komunikační racionalit a cílevědomosti, exhibicionistické míšení estetických kategorií (groteskna, komična, absurdna, tragična, bizarna). Taková technika vyprávění produkuje text heterogenní, vnitřně konfliktní, nekoherentní, diskontinuitní, z něhož nelze vydělit a přesně popsat jeho subjekty: vypravěče, modelového autora a čtenáře. Setrvá-li se u vnějších znaků textu, které mají být manifestací příslušnosti k postmodernismu, je snadné k němu Fuksovu texturu přiřadit; tím spíše, vezmou-li se v potaz ustálené motivy-symboly postmoderny: zrcadlo, muzeum, knihovna, labyrint a bludiště, hádanka či záhada s prvky kriminální zápletky. Z hlubin literární historie se pak ohlašují díla, která tyto prvky mají (namátkou: z 12. století *Le Roman de Renart*, ze 16. století *Gargantua et Pantagruel*, ze století minulého texty Richarda Weinera, Ladislava Klímy).

Tyto formální rysy postmoderního textu (korespondující s rysy umění postmoderny) jsou však nutně odrazem vlastností světa, který jejich prostřednictvím v díle zpodoben. Jaký je

¹ *Slovník českého románu 1945–1991*. Ostrava, Sfinga 1992, s. 58.; Haman, Aleš: *Literatura v průsečíku pohledů*. Praha, Arsci 2003, s. 136–137, 141.; *Dějiny české literatury 1945–1989*. Praha, Academia 2008, s. 483.

² Hoffmannová, Jana: *K charakteristice postmoderního textu*. Slovo a slovesnost, 1992, roč. 53, č. 2, s. 171 – 183.

tento postmoderní svět a jej vykládající teorie? K dispozici je řada odlišných filosofických výkladů – problematika je bohatá i komplikovaná, je nemožné získat jednoznačné vymezení. Snad slovník prozradí podstatné rysy.¹ Postmoderna je kulturnědějinnou epochou poznávací skepse, epistemologické krize, zavržením osvícenského rozumu, který umožňuje uchopit, vysvětlit svět. S relativizací a kritikou racionality je zpochybňováno postavení vědy a techniky jako odcizujícího fenoménu. Rozumu je po válečných a totalitních zkušenostech 20. století jednoduše a snadno odebrána důvěra; musí zeskmrnět. Mezi znaky postmoderny jako kulturního fenoménu uvádí Danica Slouková ve svém kompendiu² univerzalizaci myšlení, dialog s alternativními způsoby zvýznamňování světa (náleží k nim např. underground, kultury různých etnik, ale i parapsychologie, astrologie, léčitelství, magie, mystika, nová religiozita). Zachycuje, jak jsou nově reflektovány otázky moci a trhu – společenské kontelace fungují na principu výkonnosti a efektivity, probíhá merkantilizace a komercializace všeho, také kultury a vědění, jednoho z nástrojů moci. Jean-François Lyotard, jeden z reprezentativních teoretiků postmoderny ho ve své *Condition postmoderne* (1979) odkazuje do těchto mezí:

Někdejší princip, podle kterého vědění je neodlučitelné od výchovy Bildung) ducha, a dokonce i od výchovy osobnosti, se stává a bude se stále víc stávat přežitkem. Vztah dodavatelů a uživatelů poznání k poznání samotnému má a bude mít tendenci vzít na sebe formu vztahu, jaký mají k různému zboží jeho výrobci a spotřebitelé, to znamená formu směnné hodnoty. Vědění je a bude produkováno proto, aby bylo prodáváno, a je a bude konzumováno proto, aby bylo zhodnoceno v další produkci: v obou případech proto, aby bylo směňováno. Přestává být samo sobě vlastním účelem, ztrácí svoji „užitnou hodnotu“.³

Postmoderna odmítá tradovaná velká vyprávění, příběhy-mýty, jimiž se určitá kultura, civilizace komplexně vysvětluje. Stejně tak metavyprávění vědy – filosofický komentář, jímž chce legitimovat svou univerzálnost pro všechny. Tato velká vyprávění (a jejich

¹ *Lexikon teorie literatury a kultury*. Eds. A. Nünning, J. Trávniček, J. Holý. Brno, Host 2006, s. 621–626.

² Slouková, Danica: *Sešity k dějinám filosofie XII. Filosofie v postmoderní situaci I*. Praha, VŠE 1998–2000, kap. Postmoderna – pestrá tržiště, s. 102–105.

³ Lyotard, Jean-François: *O postmodernismu*. Překlad Jiří Pechar. Praha, Filosofia 1993, kap. 1. *Pole zkoumání: vědění v informatizovaných společnostech*, s. 101.

hrdinové s velkými cíli) ztratila přesvědčivost a důvěryhodnost – jednota skutečnosti se rozpadla, nahradila ji fragmentárnost; žijeme v pluralitě,

*[...] jakoby v průsečíku nejrozumnějších příběhů, z nichž každý sleduje své vlastní cíle a svou vlastní logiku, aniž by kterýkoli z nich měl univerzální platnost (zde v Lyotardově analýze vstupuje do hry Wittgensteinova představa plurality ‚jazykových her‘). Společnost [...] není uzavřena nějakým jedinečným principem či smyslem, který by ji obemykal ze všech stran, nýbrž je to společnost otevřená, která připouští mnohost nejrozmanitějších prvků, neredukovatelných na jazyk jediný; mnohost jazykových her nelze překlénout jediným metajazykem. Postmoderní společnost nelze tedy vykládat např. modelem fungujícího stroje, jehož všechny součásti jsou podřízeny jedinému cíli a mají smysl pouze tehdy, slouží-li celku. Takový univerzální celek je totiž v postmoderním světě fikce.*¹

Postmoderní pluralita pravdy musí spočívat v uznání rozdílností, oprávněnosti všech názorů, nikoli v jejich likvidaci. Má být zárukou, že nedojde k diktátu jedné ideologie, že nikdo nemůže vnutit společnosti teorii vyššího řádu, s pravdou zásadnější. Podle Wolfganga Welsche (*Naše postmoderní moderna*)² by měl být garantem spravedlivé plurality *transverzální rozum*. Nejde o tradiční rozum, usilující o nalezení jednotného výkladu světa a posléze o ovládnutí tohoto světa, ale o rozum, který bude ctít různost jednotlivých výkladů a bude mezi nimi zajišťovat tolerantní komunikaci. Zdá se, že postmoderní filosofie je jediným konceptem (či polem obdobných koncepcí), které popisují a vykládají současný svět. Zdá se, že popisuje svět bez víry a bez Boha, kde ve společnosti tiché dohody panuje morálka bez etiky (tedy principů a norem) a je tolerováno mnohé dříve považované za nedobré, kde člověk může být zároveň touto nejvyšší instancí, má-li moc, i zmítanou třtinou. Postmoderní životní styl, jak ho výčtem vlastností (uvádím pouze některé) charakterizuje D. Slouková – hyperaktivita, netrpělivost, nezakotvenost, hektičnost, nekonekventnost, fragmentarizace, epizodičnost, radikálně ztížená možnost dospět k jistotám, fenomén pouště, zahlcení inflačním charakterem jevů, workoholismus, užívání drog jako běžná součást každodenního bytí – budí dojem, že

¹ Petříček, Miroslav: *Úvod do (současné) filosofie*. Hermann a synové, 1991, s. 90.

² Welsch, Wolfgang: *Naše postmoderní moderna*. Překlad Ivan ozarčuk, Miroslav Petříček. Praha, Zvon 1994.

žijeme v permanentní přítomnosti, ztratili jsme zájem o minulost; životní způsob, diktovaný v mnohém všudypřítomnými médii, ji vlastně destruoval. Lze nalézt sjednocující faktor pro jedince i společenství (ve vlastní vůli, ve víře, v péči o rodinu, v nových způsobech pospolitého obcování jako jsou ekologická hnutí, komuny, kurzy, v alternativním životním stylu), existuje diskuse v mnohosti různorodých diskursů a jazykových her, když ji nesjednocuje hledání obecně platných Pravd? To, co k tomuto říká Lyotard, připomíná spíše začarovaný kruh: „*V čem může spočívat legitimnost po zániku metanarativních příběhů? Kritérium výkonnosti je kritériem technologickým, neplatí pro posuzování toho, co je pravdivé a co je spravedlivé. Konsensus, k němuž se dospěje diskusí, jak soudí Habermas? Tento konsensus znásilňuje heterogenost řečových her. A k invenci nového dochází vždy uprostřed názorové různosti*“¹

Text *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir* byl zakázkou univerzitní rady při quebecké vládě; s úkolem vystihnout podstatu fungování postindustriální, tedy informační, vědomostní (nikoli vzdělanostní) společnosti. V intelektuálních univerzitních a uměleckých kruzích inicioval rozvětvené, názorově různorodé teoretizování na téma postmoderna s řadou svébytných shrnujících výkladů, z nichž některé jsou konstruovány jako apriorní obhajoba proti výtkám případných odpůrců postmoderny pečlivě vykonstruovanými argumenty. Odpůrci postmoderny, kteří necítí povinnost přijmout tento koncept ani jako výklad, ani jako předpis na život a chování, kritizují její odtrženost od reality i vnitřní protimluvy. Takzvaná postindustriální společnost byla nazvána postmoderní; pak by postmoderna měla být komplexním popisem a teorií celé společnosti, reflexí společenského stavu. Jako taková je ale chybná – právě ve své neúplnosti: nebere v potaz negativní jevy v tržní společnosti, v neoliberálním ekonomickém systému s vládou vůle menšiny (sociální nerovnost, zneužívání moci, korupci, devastaci přírody za účelem zisku). Její závěry a postuláty, požadavky neplatí: kde je tedy rovnocennost diskursů, pokud ten, který reprezentuje větší moc, je dominantní, a není-li ve společenském

¹ Lyotard, Jean-Francois: *O postmodernismu*. Překlad Jiří Pechar. Praha, Filosofia 1993, s. 98–99.

diskursu vůle k naslouchání alternativ? Už název postindustriální společnost není všepokrývající. Čestná Lyotardova postmoderna osnovaná na principu spravedlnosti, nikoli konsensu, je utopií odtrženou od pravého stavu společnosti, nefunkčním teoretickým konstruktem. Není-li možný a je-li odmítán konsensus, je principem epochy pluralita diskursů. Rozlišována je ale *nízká* a *vysoká* postmoderna (čestná, pravá, přísná, spravedlivá) – pokleslé diskursy jsou z ní tedy exkomunikovány jako „mišmaš“ neřídící se principem čistého vícenásobného kódování, ale výrobou koktejlů (míšení je tedy mísením). Pak je ovšem postulovaný princip narušen, některé diskursy jsou vyloučeny – jsou to však právě ty, které reálně existují, kterých je převaha: diskursy mediální, reklamní, literární slátaniny. Nejsou tedy artefakty, v nichž je dodržen přísný princip zachování směrů v jejich čistotě, v menšině, nejsou exkluzivní a neběžné? A kde je kritérium a hranice rozlišení pokleslé a kvalitní postmoderny: kdy nejde o přesné kódování, ale „mišmaš“? Pokud má být postmoderna demokratická a spravedlivá, neelitářská, není takové dělení popřením základního principu? Polemika s postmoderní filosofií, s jejím viděním světa může být vedena jako odmítnutí rovnocennosti všech diskursů a transverzálního rozumu, který je hodnotově netřídí, a buduje tak v člověku vědomí, že zlo ve světě se nemůže stát z jeho viny. Apologií rozumu, který hledá spojení v citu, empatii a svědomí; zároveň je obhajobou vědy. Právě takovou obhajobou rozumu je unikátní text přírodovědce Jiřího Krupičky *Renesance rozumu*.¹ Postmodernu lze také

¹ Krupička, Jiří: *Renesance rozumu*

Na počátku svého výkladu v oddíle *Myšlení* předkládá deset argumentů, které jej opravňují obhajovat rozum – nejen z pozice přírodovědce (profesi geologa celoživotně provozoval), filosofa. Uvedu alespoň některé: „Svět je poznatelný [...]. — Rozum dává poznání řád. Bez rozumu je život jen okamžitá přítomnost, která si není vědoma ani přítomnosti, ani budoucnosti. — Móda moderní doby utápí rozum ve skepsi a v psychologizaci lidského života. — Myšlenka zůstává mrtvá, není-li sdělena druhým. Nesrozumitelné vyjádření myšlenku zabíjí“ (s. 15). Některé myšlenky z této práce budu citovat – parafrázování by bylo zdlouhavé a nepochybně by jím utrpěly.

▪ „Nová filosofie, postmoderní, si vyvolila cestu odhalování nedostatečnosti rozumu [...], a skepse se přidala jako nerozlučný partner. Dlouho předcházely filosofii [...] moderní umění a literatura. V nich také nacházejí noví filosofové své útočiště, když rozumová argumentace skončí v prázdnu“ (s. 29).

▪ „[...] zvláště **postmoderní filosofie se obrátila k řešení společenských problémů zády**. Vybrala si výhodnou a nezávaznou úlohu kritika. [...] ‚Poznání není nadosobní platnou teorií logicky vybudovanou na premisách, ale je pro člověka individuálním porozuměním v jejich naléhavé přesvědčivosti už ve filosofii Heideggerově a Patočkově.‘ (L. Hlaváček, Lit. nov. 9. 1. 92.) Právě z těchto subjektivních prvků, kdysi ještě racionalistické

jednoznačně odmítnout. Činí tak Milan Machovec dopisem J. Neumannovi. Diskusi o postmodernismu považuje za scestnou a matoucí, hrátky s pojmem za zábavu pseudointelektuálů, jež se děje již od starověku. Pojem sám je nesmyslný, svévolný a objektivně nemožný: od roku 1890 do roku 1990 neexistovala jedna jediná epocha moderny s jednotným programem, nemůže tedy následovat postmoderna. „[...] *termín bohužel svádí k laciným myšlenkovým spojům čehokoliv s čímkoliv, k heideggerovským pojmovým hříčkám, k analogiím (jimiž lze ‚dokázat‘ všechno a tudíž nic), k exhibici jakési ‚osobitosti‘, jež je vlastně jen pubertálním ‚sebezviditelňováním‘.*“¹ Filosof se dotýká jedné stránky postmoderny – jako intelektuálního konceptu přeneseného neadekvátně do našich

fenomenologie a existencialismu, vyrostl postmodernismus; víru v racionalitu pravdy odhodil na smetiště dějin překonaných idejí. Palma vítězství v boji o pravdu dohodou patří nejlepšímu řečníkovi“ (s. 30).

▪ *„Osvícenský racionalismus a optimismus je pro postmodernu školský, odstrašující příklad kultu rozumu. Víra v racionalitu jako nejspolehlivější cestu k poznání světa a utváření společnosti patří do sbírky historických omylů. Její zneužití zavedlo lidskou společnost do [...] spleti lží a brutalit [...]. Co s takovým rozumem a takovou pravdou? [...] Postmoderní pravda závisí téměř den ze dne na situaci a ztrácí tím podstatu toho, co lid obecný vždy pokládali a dosud pokládají za základní rys pravdy – trvalost. [...] Dočasnost a neustálá proměnlivost postmoderní pravdy [...] zabíjí použitelnost tohoto pojmu v životě velkých lidských celků a v jejich právním řádu“* (s. 38-40).

▪ *„Postfilosofové v pravém slova smyslu, radikální antiracionalisti jako Derrida, Foucault a Lyotard odmítají vůbec možnost jakékoli filosofické teorie, snahy o budování myšlenkových systémů. [...] Nová filosofie je filosofie rozdílnosti; odmítá obecné zákonitosti, oslavuje jedinečnost. V tomto právě se stýká a prolíná s uměním. Autenticita, svébytnost jedinců právě tak jako kultur jsou pro ni výchozí hodnoty v hledání pravdy. Té proměnlivé, situací dané pravdy. [...] Těžko však se dá z postmodernisty vypáčit odpověď na otázku zcela zásadní pro život a budoucnost lidstva: Existuje možnost meziskupinové, mezikulturní i celosvětové dohody o všeobecně platných zásadách (= pravdách) [...]“* (s. 46-48)

▪ *„Ladislav Hejdlánek ostře vytýká Bělohradskému jako základní nedostatek nezáměr o vědu a její podceňování (Lit. nov., 7. 5. 1992). Vychází postfilosofická antipatie k vědě z dlouholetého studia některého vědního oboru a následného hlubokého zklamání? U nových filosofů velmi zřídka. Velká většina z nich se žádnou přírodní vědou hlouběji nezabývala. A přece toho vědí tolik o nedostatku bezprostřednosti vědeckých zážitků a nepřirozeném obrazu světa, podsunovaném vědou lidem jako obraz skutečnosti, že uvádějí přírodovědce v úžas. [...] Chirurgův pocit vnitřního blaha nad záchranou pacientova života novou, vlastní metodou (produktem nepřirozenosti vědeckého obrazu světa), geologovo hluboké zadostiučinění a pýcha nad výsledky vrtu, které potvrdily jeho závěry z dvouletého mapování těžkého, nepřístupného terénu, astronomova radost z objevu dvojhvězdy právě tam, kam ji umístily jeho mnohaměsíční výpočty [...] – to všechno jsou prožitky dokonale bezprostřední. Jsou proto také [...] dokonale přirozené“* (s. 68, 69).

▪ *„Náš dnešní svět je právě tak přirozený jako svět praotce Čecha. Vznikl přirozeně, lidskou činností. Nebyl nám dán shůry, není darem, danajským darem mystických sil. Je čím dál tím rozmanitější, bohatší – a nebezpečnější svým dalším možným vývojem. [...] Rozum vytvořil bohatství i hrozbu. Útěk od něj nás však nespasí [...]. Zavede nás jistě a bezpečně do slepé uličky. Člověk [...] jako Homo sapiens sapiens je rozumem definován“* (s. 71, 72, zvýraznila L. S.).

¹ MACHOVEC, Milan. *Moderna a postmoderna*. Přepis dopisu z 22. 6. 2003. *Stolní filosofická společnost Horní Blatná* [online]. [cit. 2014-08-06]. Dostupné z: <http://filosofie.blatna-cz.com/text/2001-moderna-a-postmoderna-přepis-dopisu-z-2262003/>

poměrů. Jaký je však pohled historika, který postmodernu zasazuje do dějinných a společenských vazeb? Dušan Třeštík¹ na filosofa Machovcovi nezáměrně navazuje: dokážeme již zasvěceně *žvatlat o diskursu, intertextualitě, strategiích distinkce a symbolickém kapitálu; jde o módy uzavřeného akademického světa*, ačkoli postmodernismus není u nás jako způsob filosofování či psaní zakódován. Postmoderna není myšlenkovým proudem vlastním našim poměrům – avšak hlubokou zkušeností západní společnosti skutečně je. Přijali jsme ji, když jsme po návratu do světa marně znovu hledali ony sjednocující a vševysvětlující koncepty a systémové teorie, na něž jsme naprogramováni svým modernistickým myšlením a osvícenským rozumem – racionálním, liberálním a kosmopolitním (jakkoli sdílíme zklamání z osvícenského Pokroku); akceptovali jsme ji s vědomím, že nikdo už nechce dějiny vyprávět jako pochod lidstva ke světlým zítřkům. Po neslavném pohřbu myšlenkového a sociálního komplexu moderny jsme zvolili jsme *postmoderní očištec* (protitermín Kaganovu *postmodernímu ráji*); z něhož lze vykročit do ráje, nebo do pekla, které pokouší snadným řešením nesnadných problémů. Sám sebe D. Třeštík považuje za historika *po moderně, po-moderního* a termín postmoderna z našich poměrů vynechává, neboť postmoderna nevznikala u nás a název byl s proměnou společnosti převzat.

Dušan Třeštík vydává text *Češi a dějiny v postmoderním očištcí* v roce 2005 – připomíná, že postmoderna je ve světě dávno minulostí a jako o aktuálním konceptu bychom měli přestat o ní hovořit.² V téže době vydává sociolog Zigmunt Bauman texty *Tekutá modernost* (rok 2000), *Tekuté časy: Život ve věku nejistoty* (2008) a *Tekutá láska. O křehkosti lidských pout* (2013).³ Dobu po postmoderně i po post-postmoderně (neboť i ta již odezněla) nazývá autor „tekutou modernou“; její obyvatel (člověk bez pout)

¹ Třeštík, Dušan: *Češi a dějiny v postmoderním očištcí*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2005.

² V západní literárněteoretické diskusi je to samozřejmostí. Velká práce Jeana Bessière o románu *Le roman contemporaine et a problématicité du mode* (*Současný román a problematičnost světa*) považuje v roce 2006 postmoderní román za uzavřenou vývojovou fázi žánru; zkoumá *le grand roman traditionnel – réaliste, le roman moderniste, le nouveau roman, le roman postmoderne a le roman contemporaine* (s tím, že tento *současný* román zatím nemá jiné specifické označení).

³

navazuje vztahy rodinné, partnerské či zaměstnanecké bez záchytných bodů; nepevné, nezávazné pomíjivé, snadno zrušitelné. Jejich křehkost budí úzkost. Jaké jiné mohou být ve společnosti, kde chybí návod k vytvoření a použití celku, v globálním světě, který zahrnuje jen fragmenty, má neuchopitelnou strukturu, vyznačuje se okamžikovým uspořádáním politického směřování. Jeho produktem je společnost, jejíž dominantou je nejistota a nepevnost vazeb, neboť se skládá z individualit, které se děsí pevných pout. Jestliže tento popis stavu společnosti je odpovědí na otázku, kam z postmoderního očištecce vykročila, pak je odpovědí pesimistickou; nastoluje-li vlastně otázku novou: jak se člověku plave v této post-postmoderní tekuté době? Baumanovo volání po novém přístupu ke zkušenosti jednotlivce a vnímání společné historie, po obrodě hodnotového rámce snad nemusí být jen hlasem volajícího na poušti, ale novou nadějí. Je třeba také nezapomínat, že tyto teoretické texty (stejně jako všechny o postmoderně), jsou „jenom“ texty.

O postmoderně u nás poprvé padla zmínka na jaře roku 1969 – v Orientaci vyšla stať Leslie Aarona Fiedlera *Doba nové literatury*.¹ Podle ní je moderna mrtva, patří dějinám. Znamená to konec období Prousta, Manna a Joyce. Moderna se podle Fiedlera vyčerpala, je ohrožena artismem, výlučností, přemírou racionalismu a teoretické analýzy. Fiedler navrhuje návrat k *veselému nerozumu*, k indiánkám, westernu, science-fiction; velebí Haškova *Švejska*. Ohlas měl formu polemiky bez velkého dopadu na vnímání postmoderny; vzhledem k politické situaci lze zjednodušeně říci, že potenciální postmodernu „převálcovaly tanky“. *Condition postmoderne* nenastala, postmodernita se nerozvinula; pokud se postmodernou teoreticky někdo zabýval, pak soukromě – studenti vysokých škol ji v programu seminářů neměli. Normalizace na dvacet let odřízla společnost od kontaktu s touto zkušeností. Bohatá diskuse je rozvinuta až po roce 1989. nevznikala u nás, byla převzata s proměnou společnosti, je jako myšlenkový koncept západní společnosti, řekla bych Postmoderna je mnohými přijímána absolutně a nekriticky, nastává její obrovský rozmach. Termínem se označuje celá epocha i její filosofická, duchovní základna či

¹ Fiedler, Leslie: *Doba nové literatury*. Orientace, 1969, roč. 4., č. 3; 4, s. 69-74.

atmosféra, filosofický proud, nová diskursní formace, sociálně-kulturní filosofie, veškerá kultura období, ideologie této kultury. Umělecký směr (manifestace těchto změn v umění i architektuře, ve způsobu filosofování a psaní) i dobové naladění, dobový styl je zván pak *postmodernismem*; stav mysli a ducha *postmodernitou*. Pokrývají však tyto pojmy celou společnost, nebo pouze jeden ze soudobých kulturních trendů? Literární věda se snaží dohnat tu západní – a tak se překotně vše, co jen vzdáleně připomíná postmodernu, označuje za projev nového -ismu; postmoderní kvality se textům přisuzují i zpětně. Diskuse o postmoderně utichla, aniž vyřešila spor mezi stoupenci postmodernismu požímaného úzce a široce; podle druhého pojetí nenastupuje postmodernismus až s pádem socialistického režimu, ale má autochtonní kořeny i v české literatuře normalizačního období (i jiných slovanských literaturách). Domnívám se, že objektivní pohled na problematiku našeho postmoderna může přinést práce západní teoretičky Marie Delaperière *Postmodernisme en europe centrale: la crise des idéologies*,¹ neboť její nezaujatá pozice skýtá nadhled. V postsocialistických zemích (autorka užívá výrazu postcommuniste – podle dobového, ale chybným úzu) se rozmáhá postmodernismus překvapivě rychle – jde o snahu zahladit pozůstatky socialismu nebo je to reakce na modernu? Platí obojí. Socialistický realismus má sice v názvu pojem realismu, ale je spíše romantizující. Kreslí obraz ideální budoucnosti, již má být režimem dosaženo; předkládá uzavřený a pevně, jednotně ideologicky konstruovaný svět. Díla tak nabývají rázu spíše utopistického. V šedesátých letech nabývá literatura rysů, které rozhodně nepatří do normativní poetiky – dají se nazvat postmoderními? Texty (např. Kunderovy, Hrabalovy) založené na relativitě a nejednoznačnosti lidského bytí se neslučují s doktrínami a nejsou nekompatibilní s totalitním ovzduším, negují normativní estetiku a schematismus ideálního hrdiny; novátorské prózy, často autentické, stalizované jako autobiografické jsou skutečně protiváhou klasickému socialistickému realismu, avšak těžko lze nazývat postmodernismem veškeré reakce na oficiální umění – ledaže bychom právě jejich odlišnost nazývali postmodernismem. Hrabala (jeho neopoetismus, totální realismus),

¹ Delaperière, Maria: *Postmodernisme en europe centrale: la crise des idéologies*. Paris, Harmattan 1999.

Kunderu, Vaculíka, Kratochvila, Pecku, Grušu, Fukse nazývá teoretička autory moderními. Postmoderna dostává příležitost rozvinout se skutečně až po roce 1989 a je vázána na onu *condition postmoderne*, jež se do té doby u nás skutečně utvořit nemohla, neboť její základnou je pluralitní vědomí kódů, rovnocenná koexistence různorodých svobodných postojů a hlasů bez nepřestupitelné bariéry. Socialismus, levicové je myšlení v pluralitní společnosti jedním z diskursů – v socialistických státech je totalitní ideologií; její odpůrci (i ti, kteří chtějí psát odlišnou metodou) se obracejí spíše k jiným modernám. Socialistický realismus je podle uvedených vlastností jedním z modernistických –ismů. Postmoderna po roce 1989 je pak skutečně reakcí na modernu, její revizí. Marie Delapérière uvažuje shodně s Wolffgangem Welschem: díla, jejichž znaky bychom mohli označit jako postmoderní, ale nevznikla v postmoderní době, za postmoderní považovat nelze – pak jím není ani *Vévodkyně a kuchařka*, ani texty dalších autorů dodatečně řazené k postmodernismu. Je třeba také poznamenat, že principy postmoderny, které neodpovídají naší tradici a přirozenosti, nemusejí nutně ovládnout proces rekonstrukce hodnot utlumených za socialismu. Opozice vůči postmoderně a postmodernitě nemusí znamenat slabost, provincialismus, zaostalost. Lze také položit otázku, zda doplňování postmoderny o středoevropskou variantu není přílišným rozšiřováním pojmu a jeho vágnosti?

Fuksův román obdržel (po roce 1989) etiketu „postmoderní“. Je jím skutečně? Jsem přesvědčena, že postmoderní vize společnosti se neshoduje s Fuksovým náhledem na život a chápáním světa. Věřící, který se řídí Desaterem, nepochybuje, že svět je celkem řízeným Bohem, nemůže (postmoderně) radostně vítat jeho rozpad na fragmenty a nezávaznou hru s nimi; humanista, který odmítá plánované zlo páchané na bezbranných, zvůli moci, těžko může souhlasit s rovnocenností všech názorů a výkladů světa. Nelíbí ho jako chaos, z jehož zmatku není východiska. Zůstává člověkem nepochybným o moci rozumu. Věřící, že hodnoty, které lidi spojují, existují a jsou nevyhladitelné – třeba přátelství, schopnost své city vyjádřit slovy, vůle domluvit se – toto poselství předává i jeho dílo. Ladislav Fuks se sám k postmoderně nikdy explicitně nepřihlásil (ostatně ani

k jinému směru), ve svých promluvách se jí nedotkl; své dílo psal v epoše reálného socialismu – netvořil tedy v postmoderní době (přikláním se k teorii *úzké* postmoderny a názoru Marie Delaperière). Už vzhledem k těmto vnějším faktům by bolo možné tvrzení o postmodernitě *Vévodkyně a kuchařky* odmítnout. Text by však měl odstranit pomyslný štítek „postmoderní román“ sám, je třeba poměřit jej konceptem postmoderny, jak jej formulovala filosofie, i znaky postmodernistického textu, jak je vymezila teorie. Rysy textu uváděné obecně jako postmoderní se týkají především vnějších jeho vlastností textu, ale domnívám se, že to je málo pro konstatování, že dílo je postmoderní – takové tvrzení potřebuje oporu ještě v něčem jiném: v postmoderních vlastnostech fikčního světa, v existenci condition postmoderne, která obklopuje postavy a je i situací autorova světa.

Vídeň přelomu století, tedy dobu a místo, o nichž se v románě vypráví, pokládá Wolfgang Iser za nepostmoderní. Je epochou, v níž množství myšlenkových proudů a tušení velkých změn i řada jejich předzvěstí svědčí o rozpadu jednoty světa i oprávněnosti jeho univerzálního výkladu; avšak řešením je stále ještě pokus o scelení, stále není odvržena touha po jednotě, po nalezení osobního řešení, jež vybuduje soukromý svět s pevnými pravidly a systémem hodnot – tedy řešení moderního. Takové jsou naděje a snahy Sophiiny (a jejího autora ve stále ještě totalitní a nepostmoderní době 80. let, jež byla také plná předzvěstí blížícího se rozpadu). „[...] co se v moderním pohledu jeví ještě jako ztráta celkovosti, které želíme, v postmoderní perspektivě [přichází] právě jako zisk mnohosti, který vítáme,¹“ říká teoretik postmoderny. W. Iser připouští, že kdykoli v dějinách existují lidé postmoderní, schopní postmoderního transverzálního myšlení, tedy otevřeného a tolerantního; i Fuksova vévodkyně Sophia takto myslí. Postmoderna si je přivlastnila, označivši právě tento způsob užívání rozumu postmoderním. Takovým je ale jen jeho část – ta pluralitní, která vnímá, rozeznává a chápe mnohost. Veskrze jde však těmto lidem o rozlišování hodnot, hledání pravdy, smyslu dění, usilují o syntézu, o zpřehlednění celku. Z činnosti transverzálního rozumu je vyloučen konsensus – právě

¹ Iser, Wolfgang: *Naše postmoderní moderna*. Praha, Zvon 1994, s. 90.

o něj Sophia ve svém jednání s lidmi usiluje, právě s ním zvládá pluralitu života, dokonale vybavena onou Lyotardovou *sveltezza*, rychlostí a obratností (ve Fuksově textu *espritem*), jež může být naprosto nepostmoderní. Svět této bytosti postavy ani ona sama (výchovou, vzděláním, činností) není postmoderní, možná ani ne moderní – spíše předmoderní. Postmoderní stav mysli a ducha, v němž dochází k rozpadu kolektivního vědomí, k chaosu rovnocenných růzností v mysli individua i bezbřehé indifferenci, je jí cizí; jejím ideálem je celek, který má řád. Ten je nutno hledat, vytvářet a ctít. Dialog mezi odlišnými názory a lidmi je možný, avšak je nutno o něj usilovat. Zvláště důležitost má pro vévodkyni i ostatní postavy (stejně jako pro jejich autora) historie – dějinná zkušenost i literární díla velkých autorů jsou zdrojem poučných příběhů i obecné teorie dějinného vývoje. Text nápadně upozorňuje, jak Václav Musil, vídeňský kavárník, ctí svého patrona knížete Václava a s ním i vyprávění, která jsou součástí scelující české mytologie a historie. Vnímání dějin podle moudrosti historia magistra vitae zcela odporuje postmodernímu pojetí, které dějiny a dějinnost odvrhuje: postmoderní lidstvo se ocitá mimo historii, v éře pohistorické; existují jen malé dějiny, lokální a každodenní. Jsou odmítnuta zcelující vyprávění – historická i mytologická; člověk žije ve věku nejistot a determinovaného chaosu, dějiny se oddělily od budoucnosti a přestaly být návodem. Když se postmoderna vzdává hledání jednotících smyslů, existuje nějaká filosofie postmoderny, navzdory tomu, že ji definují filosofové? Zdá se, že touto filosofií je samotná skepse. Století Pravdy a jejích obhájců bylo nahrazeno stoletím informace a jejích uživatelů. Ani literatura, ani filosofie nemohou vyřešit problémy světa a říci, jak dospět k jeho podstatě. Zůstává otázka: kde je jejich místo? Jestliže se vévodkyně pouští do filosofických úvah, zaujímá stoický postoj. Necháává filosofy, osvícenské a především antické, aby ji učili svou moudrostí a vedli rozumně její praktické konání. Váží si autorit a neváhá řídit se jimi – a nemusejí to být jen autority literární, neváhá respektovat inspirativní a tvůrčí bytosti ze svého okolí, bez ohledu na své společenské postavení. Věřící v účinnost a smysl výchovy. Postmoderna autority neuznává, zlehčuje a paroduje vše, co přináší ucelený náhled, koncepci, výklad; zlehčuje a paroduje zvláště moderní směry, nakládá s nimi volně a svévolně, nezávazně a hravě. Seriózní postmodernismus neexistuje. Základní oblastí pro postmoderní

filosofování se stává jazyk a text, ne realita, pakliže se filosofie něčím zabývá, pak je to interpretace. Filosofie je vědění o vědění, nikoli o světě – ten je roztržštěn, fragmentalizován, a jako celek tedy neuchopitelný. Všechno poznání je textové a interpretační. Lze se etice naučit z textu? Kde má místo výchova? I v těchto ohledech jsou Fuksovy postavy nepostmoderní. Mnohé získávají četbou knih, avšak empirie je nepostradatelná. Kořeny kultury, jež je tomuto fikčnímu světu a jeho bytostem vlastní, jsou ve všech aspektech základem kultury evropské. Spočívají v syntéze tří elementů: **v řecké úctě k rozumu a vzdělanosti, v římském smyslu pro právo a organizaci, v křesťanské lásce k člověku a v úctě k němu.** Hrdinka románu se zcele nepostmoderně, epistemologicky táže: *Co mohu o sobě a světě vědět, kdo jsem, odkud přicházím a kam jdu?* Zatímco postmodernista se ptá ontologicky: *jaké druhy světa existují?* Metaforou osudu moderního člověka je postava poutník (a vévodkyně se takto cítí). Vyjadřuje stanovení cíle i zvyk vážit každý čin z hlediska celkového plánu; s vědomím péče o posmrtný život – neboť jeho kvalita bude odpovídat tomu pozemskému. Symbolem postmoderní existence, vyjadřující její bezcílovost, je *flaneur* – tulák.¹ Jestliže postmodernismus likviduje kontinuitu, Ladislav Fuks ji svým vyprávěním respektuje. Jestliže postmodernismus ničí kategorie historičnosti (a také tragičnosti), patří *Vévodkyně a kuchařka* k dílům, která tyto kategorie kultivují. Je textem o historickém zániku, smrti říší a o smrtích lidských – vyprávěním o zániku v náhledu tragickém, groteskním i morbidním; ale také o osobním procesu, jak se s touto jedinou lidskou jistotou na cestě k ní vyrovnat.

Podle J-F. Lyotarda není umělec a jeho text podřízen žádným předem daným pravidlům; nemůže být také podle žádných určujících pravidel posuzován; jako by se postmoderna přesně už ze své podstaty vzpírala vytváření popisného celku, shromáždování třídících kategorií, které omezují svobodu postmodernistického textu. Přesto se opakovaných prvků těchto děl shromažďují znaky a vytváří se z nich postmodernismus – vlastně proti

¹ L. Pavera přiřazuje k postmoderně *zevlouna*. *Postmodernismus v české a slovenské próze*. Sborník z mezinárodní konference. Opava 11.-12. září 2002. Redigoval Libor Pavera. Opava 2003, s. 53.

postmoderním zásadám. Podle těchto většinou vnějškových znaků (zpřehledněny jsou např. ve zmíněné stati J. Hoffmannové) je i text *Vévodkyně a kuchařky* k postmodernismu řazen. Řekne-li se o díle, že je postmoderní, je třeba hledat v něm stopy jiných děl; je hrou (často ironickou) se znaky a významy, konstrukcí a fabulí, s žánry a styly. S rozpadem mýtu, zcelujícího příběhu, s absencí jediného centrálního problému souvisejí procesy dekonstrukce, fragmentarizace textu, oslabení reference ke světu. Útržkovitá skutečnost se v díle odráží – to pak působí jako reprodukce chaotické zkušenosti, diverzity, partikularity. Přestože se o postmoderním díle hovoří jako o textuře vzniklé *na mršínách starých textů*, je eklecticismus postmoderny považován za vrcholně pozitivní jev: intertextualita je konzervační vlastnost postmodernismu. Postmoderní textura, používajíc staré směry, různé estetické kategorie a fragmenty cizích textů, příběhů, dějů, názorů, vytváří jejich muzeum – má je v sobě zahrnuty jako exponáty. Také text L. Fuksa se zdá být takovým muzeem. Z těchto různorodých prvků, díky nimž se v textu – zrcadle světa – tento svět čtenáři a v diegézí i postavám jeví rozmanitý, nesourodý, rozpadající se do nesourodých diskursů, sestavuje Sophia (a textem i její autor) své poselství. Muzeum se tak stává jedním ze základních témat, není jen motivem k nezávazné hře. Fuksův text-muzeum i hotel-muzeum, jež vytváří ve fikčním světě jeho vévodkyně, jsou cíleně budovaným poselstvím. Sophiino muzeum uchovává dobové reálie – a to podle subjektivní zkušenosti jeho tvůrkyně. Sama má oprávněné pochybnosti, zda její výběr je typickou ukázkou – nevytváří vlastně muzeum ani jako organizovanou sbírku, ani kunstkameru náhodně sebraných kuriozit, ale jako osobní vzkaz, omezený jejími možnostmi. Postava i autor hledají zpřehlednění a sjednocení svých životních hodnot a jejich prezentování prostřednictvím uceleného díla s uceleným významem a smyslem. Sophia překonává různost snahou ovládnout život v nejbližších vztazích a dát mu pevný hodnotový systém. Autor cíleně buduje svůj text: střídání žánrů a vyprávěcích stylů, intertexty, narážky, prolínání motivů, každý útržek děje, vše je provázáno a funguje v souvislosti, vzájemně se nasvětluje, zrcadlí, odhaluje – a skládá obraz světa, v němž děje postupně začínají zapadat jeden do druhého, v němž se ukazuje, jak se vše odvíjí podle řádu dějinného i vyššího, který člověk nemá ve své moci uchopit. Text má být svou

mnohotvárností a různorodostí obrazem právě takového světa; řád, provázanost, jednota, jež mu vtiskuje autor svým kompozičním úsilím, jsou čtenáři zprvu skryty. Vyprávěný svět se jeví chaoticky pro postavy, skrze text i pro čtenáře; objevit smysl tohoto světa a jeho řád je pro oba úkolem; čtenář tak činí rozkrýváním autorské hry, mystifikace a manipulace; spolu s postavou se nechává vést i texty, které s ní čte. Fikční svět i text mají svůj zdánlivě zmatený vnějšek; i vnitřek, který (skryt pod povrchem) je řádem. Rysy textu, které jsou shledávány postmoderními (díky nim je román k postmodernismu řazen) jsou jenom vnější částí Fuksovy **metody vytváření fikčního světa**, od níž se v podstatě nikdy zcela neodchýlil. Je to jeho vlastní fuksovská „hra“ s texturou i čtenářem, v níž se uplatňuje osobitá souhra oblíbených stylizačních postupů. Není cílem, ale prostředkem k vyjádření celku, podobenství o světě, vzkazu čtenáři. V tomto smyslu je Fuks autorem moderním, nikoli postmoderním.

6.2 *Vévodkyně a kuchařka* jako Bildungsroman

K jakému žánru (či žánrové podobě románu) má tedy historická fikce *Vévodkyně a kuchařka* blízko? Hodnotový systém některých postav, způsob života, myšlení, usilování postavy hlavní zřetelně vykazují hodnoty *biedermeieru*: historie je pro ně *magistra vitae*, minulost je pro ně zdrojem poučení, touží po řádu, věří v něj a respektují ho, po pravidelnosti, klidu (přes veškerou činnou aktivitu), polemizují s marností a romantickou rozervaností, vnášejí do něho stabilní systémy – pravidelný život, klid, nevášnivé vztahy, jasnou komunikaci. Usilují o přehledný svět, který má smysl, je zbaven chaosu; mohou jej pak ovládat, budovat a šlechtit ke spokojenosti své i svých blízkých. Tento přístup ke světu a vlastnímu životu lze chápat jako *biedermeierský*. Včetně cílevědomé snahy o budování idylly ve světě, o němž tato bytost ví, že je nebezpečný, v mnohém nespravedlivý, plný špatností (o to větší a velmi systematické úsilí vyžaduje vytvoření vlastního světa soukromého, který je řízen pravidelností, je spolehlivý a bezpečný, ačkoli toto vše je jen pracně utvořeným zdáním a ve skutečnosti je možná křehký a snadno zničitelný, neboť je obklopen tím chaotickým a silným vnějším.)

Obrácení pozornosti ke Adalbertu Stifterovi a jeho *Pozdnímu létu* se může zdát odvážné – avšak jen na první pohled. Adalbert Stifter byl jako autor *biedermeieru* zmíněn již v úvodní kapitole. Rysy, které jsou u Stifterova rozsáhlého textu zdůrazňovány jako *biedermeierské*, najde čtenář i u Fuksova románu (který má téměř o 270 stran více). Žádný dramatický děj, ale podrobné dění zobrazující hrdinův vývoj, jeho systematicky naplánované vzdělávání (a sebevzdělávání) od dětství k určitému stupni zralosti, vnitřní formování člověka v konfrontaci se světem; činnost, jíž zasvěcuje svůj život, také přítomnost jeho učitele, (mentora) a s ním i víra v moc výchovy; celistvější záběr života společenského, dobového, sociálního, kulturního – to jsou nepochybně rysy obou narativů, obecně pak **Bildungsromanu**, vývojového i výchovného románu. Častá je autobiografičnost nebo promítnutí autorova ideálu (počítá se s empirickým autorem). V *Pozdním létě* (*Nachsommer*), v tomto posledním Bildungsromanu v osvícenské podobě, jde jasně o Stifterův výchovný i společenský ideál.

Mohl bych Vám tak jen z desetiny vyličít, co jsem od března 1848 vytrpěl. Když jsem viděl, kam věci spějí, zmocnila se mne ta nejhlubší a nejtemnější sklíčenost nad lidstvím a sledoval jsem události s pozorností a pohnutím, které bych od sebe sám nikdy netušil. Když nerozum, dutý entuziasmus, špatnost a prázdnota, posléze dokonce i zločin se roztahovaly všude a zmocnily se světa, tu mi téměř doslova puklo srdce [...] Když je Rakousko opět pevné, a ono nyní je, vracejí se múzy nazpět. Neuvěřitelně toužím po tom, abych se mohl znovu zaměstnávat krásou, a tak je tomu i s těmi všemi, jimž pustota a hrůzyplnost toho, co minulo, zachmuřila srdce.¹

Citace z dopisu Gustavu Heckenastovi, datovaného v Linci 13.10.1849, projevuje jasně Stifterův vztah k revoluci a k "jaru národů". Pozdní léto je obraz utopie, kterou již nelze uskutečnit; její principy (takto textem zvnějšněny) se stávají trvale existujícím vzorem, možností i výzvou. Jak je tomu u Ladislava Fukse? Podle toho, co bylo o jeho hrdince řečeno, usiluje tato též o komplexní uchopení světa, o vzdělání, o nalezení vlastních souřadnic a jasné stanovení svého úkolu ve své společnosti, v daném rámci, o němž ví, že

¹ Stifter, Adalbert: *Citace z dopisu Gustavu Heckenastovi Kohoutí Kříž: šumavské ozvěny* [on-line] . Jihočeská vědecká knihovna v Českých Budějovicích, c2001-2014, poslední aktualizace 01.08.2014. [cit. 02.08.2014]. Překlady a české texty Jan Mareš, elektronická verze Ivo Kareš. Dostupné z: http://www.kohoutikriz.org/data/w_stift.php

jej nepřesáhne, alespoň nikoli výrazně. Jde o to najít své možnosti v daném rámci, uchopit tvůrčím způsobem svůj život, aby měl náplň a smysl – pro ni samu i pro druhé; s vědomím, že na daném stavu širších společenských okolností není schopna nic změnit. Právě tak lze vyjádřit i situaci jejího autora. A výchovný aspekt, který k vývojovému románu patří? Stifterova pevná a systematicky vybudovaná životní koncepce, jejímž základem je seberegulační volní úsilí, není u Fukse, (vzhledem k hrdinčině charakteru i možnostem) není tak striktní a přísnou doktrínou, ale možným vzorem, charakterním, aktivním i tvůrčím řešením v jistých společenských podmínkách. V obou textech je zdůrazněn chronotop cesty (i v symbolickém významu) – životní pouť má stanovený cíl, není touláním, ale cestou za poznáním a životní moudrostí. Následující text bude pokusem porovnat oba narativy, prozkoumat jejich tematické složky (příběh, postavy, prostor) alespoň v základních rysech a stanovit, zda podobnosti, které se nabízejí, jsou podstatné. Bude také věnována pozornost tomu, jak je vyprávěno.

6. 2. 1 Postavy – funkce

Vypsání osobních vlastností vévodkyně Sophia La Tallière d'Hayguères-Kevelsberg jsou věnovány dvě stránky až v úvodu jedenácté kapitoly. Líčí ji jako ženu krásnou, aniž však krásou oplývající, jež svůj půvab pěstí velmi měšťansky a umí s ním nakládat; jako ženu bystrou, zvědavou a se skvělou pamětí, milovnici literatury (zvláště Nestroyových či Grillparzerových her. Právě tento biedermeierský autor ji podnítl k napsání hry vlastní, jíž člověk může uvolnit své nitro. Je ovšem i ženou výstřední s neobvyklými plány a koníčky (chová holuby, vlastní vzducholod' a místo pěstování hudby se zajímá se o chemii). Tato charakteristika, která zdaleka nepostihuje vše, co čtenář může (a má) o této bytosti odhalit a která je psána trochu „tolstojovsky“, je v textu ojedinělá. Jiné postavy jsou vystiženy jakoby mimochodem, několika rysy, avšak i ty postačují k vytvoření představy. Kupříkladu o francouzském vévodovi Le Guynac-Delamore se v duchu vyjadřuje Sophia nelichotivě (přes veškerou opravdovou vnitřní náklonnost): jako o muži s brunátnou tváří a vizáží bretaňského sedláka a také takovým chováním,

jehož atributem je cestovatelský kožený vak, avšak také obrovské vzdělání a rozhled. Reference o kavárníku Wenzlu Musilovi má i vypravěč z druhé ruky: *říká se o něm*, že pochází z Čech, je znalec knih, obrazů a šperků. Malíř Daniel Diezler upoutá příjemnou tvář s laskavými očima, delšími hnědými vlasy, knírkem a žlutou hedvábnou šálou. Desdemona Kabysová, žena správce hotelu, je přiblížena tím, co nejvíce fascinuje vévodkyni: obrovitou hřívou vlasů. Manželka správce neukirchenského panství je načrtnuta jako vysoká dáma s bezvadným účesem a něžným šperkem v tamavé blůze. Čtenář postavy odhaluje skrze jejich jednání i přemýšlení, aniž však má od vypravěče k dispozici jakoukoli analýzu jednoho či druhého – vypravěč musí setrvávat na povrchu a čtoucí musí zapojit svůj intelekt, aby dokázal posbírat nápovědi a dobrat se k podstatám. Nakládá s postavami jako s lidmi; zároveň si nemůže nepřiznat, že má co do činění s **postavami-funkcemi**. Vévodkyně je postavou svorníkovou; vše směřuje k sestavení obrazu její osobnosti a života. Bratranec Louis je ve fikčním světě rezonérem, komentujícím společenské dění, o němž má skutečně obdivuhodný přehled (jeho rolí je orientovat čtenáře v mnoha aspektech dobové situace). Má určeno být Sophiiným kritikem a odpůrcem, jehož míněním vévodkyně poměřuje své plány a činí přesně opačná rozhodnutí. Právě on upozorňuje čtenáře na Sophiinu *neuvěřitelnou* ideovou *rozpolcenost* mezi osvícenstvím a romantismem; vyzývá jej, aby sledoval, jak se s tímto „rozdvojením“ sestřenka vyrovnává. Má za úkol vzpomínat na její dětství na francouzském zámku, její bizarní hry a sklony; a dodávat tak informace do pomyslně životopisné složky, kterou si pro sebe čtenář sestavuje. Tento podle Sophie neurvalec je však nepostradatelným účastníkem všech jejích podniků a blízkým člověkem. Je s podivem, že si „pokrokovosti“ této postavy v době publikování románu nepovšimli socialističtí kritikové orientovaní na ideové zaměření tvorby (je však možné že právě tito Fuksův román vůbec nečetli). Francouzský vévoda totiž kritizuje Sophiiny charitativní počiny a *dobročinné orgie* obecně jako nesmysl neřešící systémový problém, ironizuje zkostnatělou rakouskou šlechtu, jež neprošla Francouzskou revolucí a postrádá svěžího západního ducha. Vévoda Louis ztělesňuje vzdělance s nadhledem, který nereprezentuje žádný z dobových názorů a proudů vlastních fin de siècle. Takovou funkci má ve vyprávěném světě svobodomyslný

Adalbert z Rittersteinu, ctitel osobní svobody, nositel romantického světonázoru a individuální revolty, věrný druh pronásledovaného krále Ludvíka II. Bavorského, v očích knížecího strýce rebel nebezpečný monarchii. Romantické atributy i gesto jsou mu ostatně přiřknuty: na knížecím pohřbu kráčí jako bezvýznamný muž beze jména, černě oděn; se strýcem se loučí převzácnou černou orchidejí – svojí poslední ironickou i smutnou „pohlednicí“. Kníže Leuchtenberg-Aulendorf, přísušník staré šlechty, vzor monarchisty, rakouského vlastence, který si o osvětlení francouzského švagra myslí své, vzorný muž, vůči Sophii milující strýc, pán vlídný ke služebnictvu, nemilosrdný a krutý pronásledovatel Adalberta, syna své zemřelé sestry; jeho postoj odhaluje rub zásadovosti. Sophiin bratr Viktor je ztělesněním dekadence. Lidé ani příroda k němu nepromlouvají, zdají se němí a neproniknutelní. Naplnit okamžik mezi zrozením a smrtí nějakou činností pro něj ztrácí smysl. Viktor se odpoutává od prázdného světa, od svých blízkých, noří se do sféry hudby, oblasti vnitřní svobody, prchavých pocitů a virtuální krásy; už nemá světu co sdělit. V okamžiku, kdy nechtě a pouhým dotekem rozbíjí vzácné benátské zrcadlo, je jeho postojem naprostá lhostejnost – jako by se v jeho srdci už dávno uhnízdily zlověstné střeptiny zrcadla ďáblová, vymýtily mu ze světa vše krásné a dekadence se stala definitivním stavem jeho duše i smrtelnou chorobou. Příčina jeho smrti nebyla nikdy stanovena. Louis, který je vždy v opozici, vždy zpochybňuje a předhazuje jiný pohled připomíná (bez špetky taktu) drogy; ani hluboká deprese, ani užívání těchto látek nejsou dekadentům cizí. Opět mnohostranný vnější pohled a žádné definitivní řešení, jediná pravda o jeho skonu. Pro Sophii je Viktor trvalou bolestí nejen tím, že byl zničen cenný sourozenecký vztah, ale i proto, že nebyla s to rozpoznat pravý stav věcí a nesnažila se pomoci. S bratrovým názorem na život však vévodkyně polemizuje trvale. Viktorova dekadence, ale i Adalbertův romanismus jsou jí vzdáleny, nepropadá těmto extrémním a vyhraněným postojům. Žena vzdělaná romanticky a osvícensky volí střední cestu, střední proud mezi těmito dvěma tendencemi, osvícenskou racionalitou a romantickou citovostí, mezi reprezentativním životem veřejným a vášnivým intimním; je jí cizí vyhraněný očanský postoj strýcovy absolutní oddanosti monarchii za jakoukoli cenu i Adalbertova rozervanecká, téměř titánská vzpoura. Volí mírný životní způsob usilující

o harmonii, cestu kultivace nejbližších vztahů. Ačkoli se vzdala nového sňatku a možnosti obklopit se dětmi a šlechtit svůj rodinný kruh, vytváří pevnou rukou a vlídným, empatickým a filantropickým jednáním příjemné prostředí a rodinu širší – ve svém domě. Podobně jako v *Pozdním létě* Gustav Risach. Usiluje o rovnováhu, která je zdrojem klidu a štěstí, a to aktivně, činorodě – dosahováním cílů, na které stačí a které odpovídají jejímu založení (jakkoli se mohou zdát bizarní). Snaží se zvládnout a uspořádat hezký život v jeho nejbližších vztazích, harmonizuje lidské soužití.

Vévodkyně nedává najevo citová pohnutí, nesvěřuje se; čtenář se o nich nedozví ani z mluvy vypravěče; jako by respektoval právo postavy na soukromí. Avšak projevuje-li vévodkyně v určitých situacích (v hovoru o zesnulém manželovi Hanzim, o Viktorovi či strýci) určitou lhostejnost či nedostatek citového pohnutí, může to být i stoickým postojem (Sophia je žákyní Marca Aurelia), který ji pomáhá povznést se nad realitu, nepodléhat bolesti, ale ani vášni a jednat zdrženlivě a přijmout osud i fakt, že život s každým dnem míjí a část, která z něj zbývá, je menší a menší. Proč Sophia volí biedermeiersky aktivní přístup k životu (který je vlatní měšťanstvu i šlechtě jako značně univerzální a praktický) a nemůže přijmout taoismus čínského pána a je jí blízký stoicismus, který je v souladu s myšlením biedermeieru, je zřejmé. Tím, že Tao je "totožnost", nevzniká problém rozpolcení subjektu a objektu a požadavek vyrovnat se s ním, najít vyváženost mezi subjektivitou a objektivitou. Taoismus vidí naplnění života ve splynutí s Tao, tedy přírodou, s jeho ustavičným tokem, nepřetržitou proměnou. Pro stoiky "žít v souhlase s přírodou" znamená "žít v souhlase s rozumem". Děje se tak racionálním úsilím, rozšiřováním vědomostí, sebevzděláváním. Na rozdíl od spontánního odevzdání taoistů dedukují z rozumové úvahy požadavek přizpůsobit se dané nutnosti. Také v taoismu je cílem člověk, ideál. K maximálnímu rozvití, dokonalosti, však dochází právě naopak: čím méně je formován zvenčí, čím méně přijímá z věcí tohoto světa, čím více se od nich dovede oprostit a zachovat si původní prostotu, tím dokonaleji žije. Vévodkyně je zakořeněna v tomto západním (a rozpolceném) způsobu myšlení – nalezení souladu subjektu a objektu řeší stoicky a biedermeiersky, přijetím řádu světa, nadosobního

řádu mravního, praktické životní filosofie; vzděláváním empirickou zkušeností, sebeovládáním a užitečnou činností lze tento řád zachovávat. Takt lze mírnit základní a nezrušitelný rozpor mezi realitou a lidskými touhami.

Postavy, jejichž funkcí je biedermeier reprezentovat, jsou ony středostavovské měšťanské bytosti, z nichž vévodkyně činí své pomocníky, partnery, ale v mnohém i učitele (nutno ocenit, že si šlechtična nečiní právo na moudrost a je otevřena zajímavým nápadům); nechává se těmito lidmi, kteří jsou jí přirozeně sympatičtí, v mnohém ovlivnit. Jeví se jí jako vzor dokonalosti: jsou na vrcholu své řemeslné odbornosti, již dosáhli poctivým úsilím. Vypracovali si stabilní životní úroveň, vysoké kulturní nároky, jsou zkušení, vlídní, komunikativní, dohodnout se s nimi jde hladce. Jsou nadáni těmi nejlepšimi měšťanskými ctnostmi. Vévodkyně je překvapena jejich rozhledem, zabírajícím oblasti zcela mimo jejich profesi: Betty Barbellová a pan Radechowsky jsou znalci dějin – zlatníková pouvědomost o historii a účelu osvěcenských a romantických muzeí přesahuje Sophiiny vědomosti. Pro vévodkyni, jež je napůl Francouzka a Rakušanka spíše volbou a cit k vlasti neprojevuje jako jasně vyhraněný, jsou také klasickou ukázkou zemského vlastenectví: Wenzel Musil ctí svého patrona českého knížete Václava a své učně, o něž otcovsky pečuje, nabádá k četbě „našich“ autorů: Grillparzera, Hofmannsthal a paní Ebner von Eschenbach; mít užší a širší vlast je přirozené. Jeden prvek se však neshoduje s reálným, extradiegetickým, extratextovým světem a společností: diskrétnost, s níž postavy i vypravěč ctí právo těch, o nichž se hovoří, na soukromí. Toto je ve Fuksově textu vyjádřeno jako přání a popsáno jako vzor. I v této drobnosti tkví výchovnost románu. Tyto postavy připomínají Heinrichova otce, vídeňského kupce z *Pozdního léta* a sběratele obrazů, knih a gem. Synovi vkládá do manželství nečekanou sumu. „*S tím si nelam hlavu. Ani sebe, ani Klotyldu o nic nepřipravím. I já měl své tajné radosti a vášně. Tohle právě mohou dát opovrhované měšťanské živnosti, provozované měšťansky a skromně. I nepatrné věci mají svou hrdost a velikost.*“¹ — Pro čtenáře má Fuksovo

¹ Stifter, Adalbert: *Pozdní léto*. Překlad Jitka Fučíková. Praha, Odeon 1968, s.501.

vyprávění jedno upozornění: vídeňští (rakouští) Češi nemusejí nutně zaujímat podřadné postavení služek a řemeslníků, které odpovídá jejich domnělé osobnostní (české) nízkosti – český autor jako by se po letech vzepřel tomuto pojetí a stereotypu, který je patrný právě například v dílech Marie von Ebner Eschenbach, ale i v pojetí Musilově.¹

Sophiiin svět i jejích měšťanských přátel je prostorem svět, který se neotřásá subjektivními prožitky a nesplnitelnými touhami, ale je cílevědomě budován jako zdroj jistoty; poskytuje pocit kontinuity, stabilních hodnot, opakujících se dějů, příjemných zvyků; při všech životních otřesech a složitostech zde panuje léčivá rozumná uměřenost, sebeomezení, práce na sobě samém. Vévodkyně, tvůrkyně své domácí idyly, domácího společenství, kde všichni plní své role, podřizují se přirozené autoritě a podílejí se na tomto společenství je v tomto rovna Risachovi, jenž je moudrým pater familias. Jako objekt výchovných vlivů a sebevýchovného záměrného působení pak také Heinrichem Dendorfem. Čtenář, sestavovatel fabule z útržků dějů a zpráv, sleduje proces Sophiiina formování a zrání (i se všemi bizarními a hravými sklony povahy, které zřejmě nezmění sebesystematičtější vliv) do jejích osmatřiceti let. Nedostane zcela vyčerpávající obraz osobnostního vývoje, jakým je modelování Risachova svěřence: od pozorování přírody a získání řemeslných dovedností k vědním oborům, literatuře a umění a posléze včlenění do Risachova jak přírodního, tak lidského společenství, kde je vše v dokonalém chodu podřízeno rozumovému zákonu lidskému a přírodnímu koloběhu zároveň. Proces končí manželstvím a příslibem čistého rodinného života – zárukou, že idyla jeho mentora bude mít trvání a spočine ve správných rukou. Tato idyla-utopie je intaktní, dokonale izolovaná od vnější společnosti; zdá se věčná a Heinrich ji dostává do vínku s tím, že k ní byl vychován, aniž kdy musel překonávat vnitřní vášně či trhliny mezi realitou a svými touhami. Heinrich se přes propasti romantického cítění nikdy nemusel překlenout, nikdy nepocítí touhu po romantické revoltě a nespoutaném citu; je vychován v jisté askezi.

¹ K tomu např.: Exner, Milan: *Biedermeier a syndrom rozpadu*. In: *Estetika* 32, 1995, č. 2, s. 15–23.

Sophiina idyla je jiná: dívka odchovaná osvícenstvím a romantismem a literaturou, jež je výrazem jeho rozporů, dospívá k biedermeierovské harmonizaci života a k třídnímu souladu volbou. Jestliže M. Exner tvrdí, že chovanec Heinrich nikdy nebude schopen *číst Calderóna ve vsí jeho vnitřní rozeklanosti*, byť by španělštinu, dynastický jazyk Habsburků, zvládl sebelépe, pak nutno dodat, že Sophia toho schopna bude. Tvoří svoji idylu – svůj soukromý okruh, ale s vědomím, že ji nelze izolovat a ochránit před realitou a dějinným pohybem. Její idyla je křehká, zranitelná a vévodkyně vsutku není utopistkou; není své idyle zcela uzavřena, neboť jí nebyla dána jako Heinrichovi coby jediná možnost; neustále atakována změnami světa, v mnohém chaotického, protiikladného a hrozivého, zůstane Sophiina idyla také neúplnou a proměnlivou; nejen kvůli nedostatku vážnosti v povaze vévodkyně a roztěkanosti jejích zájmů.

6. 2. 2 Prostor – muzeum

Svět *Vévodkyně a kuchařky* je především světem interiérů. Situační jádra, významově centrální a zároveň symbolické události vyprávění, tedy hostiny, jsou umístěny – v síních knížecího paláce, Sophiina domu, v jídelně aspernského hotelu *U čarovných zrcadel*. Vídeň, centrum monarchie a hlavní dějiště, je vlastně aktivována jen lokalizací vnitřních prostor, která mají zásadní význam jako místa setkávání a hovorů postav. Rennweg, třída ústící na Zentralfriedhof, má asociovat rychlé směřování člověka ke smrti, Sophiin dům na ní je dočasným příbytkem na cestě k ní. Aspern (předměstská čtvrť) je lokalitou hotelu, na třídě Tiefer Graben sídlí Globetrotterův optimistický a malebný, groteskní a šokující pohřební ústav, na Mariahilferstrasse Sophiino oblíbené knihkupectví, na Františkánském náměstí útulná Musilova kavárnička, již vévodkyně inkognito navštěvuje, aby byla na chvíli někým nebo možná více sama sebou. Exteriéry, zanedbaný sad u Lobau, příroda neukirchenského panství, Millstatt, kde se koná uložení zesnulého knížete, jsou zachyceny pouze rámcově a v několika dominantních rysech – jsou opět jen základní lokalizací. Líčit přírodní krásy není vypravěčovým úkolem. Obdiv a bytostné lnutí k přírodě, záliba pobývat v ní nejsou vévodkyni dány. (V tomto rysu je postava vévodkyně

opět zrcadlem autorovým.) Pozornost vypravěče nebo postav je upřena na kontaktní prostory a lidské bytosti, jež v nich někdy dává dohromady náhoda a které zde spolu hovoří. Podle toho, kdo se dívá, mění se perspektiva, fokalizace líčení i jeho stylová podoba. V Diezlerově soucitném přemýšlení o nebohé a životem zkoušené Barbaře je patrné malířské vidění – žena je pro něho nejen strádající lidskou bytostí, ale též zajímavým malířským objektem. Umělec se zajímá o chatrč, v níž Barbara žije, všímá si detailů jejího příbytku, jeho uspořádání – opět je to interiér, který je osobní a promlouvá k němu místo ní. Prostor může být určen jen několika detaily – třeba mramorovým stolem, výhledem z okna a musgráfkami, do nichž číšník-žák přikládá červenou lopatkou. Některým interiérům je neopak věnována rozsáhlá a ucelená popisná pasáž (obraz příbytku čínského pána, zvláště jeho čínský salon, je téměř kunsthistorickým textem, jemuž obdobný se nalézají ve Fuksově práci o Kynžvartu) nebo je jejich podoba odhalována postupně – v ději, který se v nich odehrává (takto je líčeno prostředí pohřebního ústavu). Všechny zobrazené prostory (až na jediný – do umírajícího sadu u Lobau, útočiště vyděděnců, je vévodkyně schopna nahlížet jen z bezpečné vzdálenosti) jsou postavou vévodkyně spojeny. V těchto prostorách, velmi odlišných a specifických je vždy je líčena scenerie se třemi konstantními složkami: vždy se v nich servíruje pohoštění, je věnována pozornost podrobnostem interiéru a hovoru postav. Sophiina vídeňská kavárnička je především oblastí četby, psaní, hovorů s přítelem Diezlerem a strategickým bodem v ději: místem setkání s kavárníkem Musilem a jeho bratrancem klenotníkem Radechowským. V biedermeierské kanceláři podává pan Musil vzácné návštěvě husí játra na český způsob a víno značky Deidesheimer Hofstück Spätlese a rozmlouvá se o špercích a drahých kamenech; v čínském salonu, kam Sophia chodí čerpat moudrost z hovorů s filosofem, nabízí pan Wu-i-šeng zvláštní likér proměnlivé chuti, v knihovně plné vzácných foliantů pak neobvyklou kombinaci kávy, datlí a hrušek – a hovoří se o knihách a moci panovníků.

Zvláštním prostorem je Sophiin dům. Honosný a plný vzácností, ačkoli měšťanský, jak má za úkol několikrát podotknout postava ironizátora Louise, aby si čtenář nezapomněl

připomenout, k jaké vrstvě a životnímu stylu se přiklání jeho vznešená vévodkyně, jež se zřejmě odrozuje rodové šlechtě. Z potřeby intimity a útulnosti odmítá Sophia palác, ten nevytváří prostředí důvěrnosti. Do své modré a růžové ložnice si se svou postelí přenesla kousek svého francouzského dětství, vzpomínky i zvyk zavěšovat osobní předměty na ručičku andílka (který i nadále, umístěn a sloupku postele, střeží její spánek) – nyní náramkové hodinky, dřívě hračku. Osobní a útulný *biedermeierský* kabinet skýtá klid a soukromí pro její spisovatelskou práci. Neustálá péče o tento dům i o lidi v něm, vytváří z něj místo živého soužití lidí, každodenní činnosti, jejímž základem je velká kuchyně. Tento dům je budován a ochraňován jako útočiště pro vévodkyni i její širší rodinu, z vlastní již nikoho nemá. Je ochranou před vnějším světem nebo dějinami (jak odlišné zázemí má Barbara v polorozpadlé boudě ve zničeném sadu – přesto ho jako útočiště cítí – jako jediný o tom něco ví Daniel Diezler: nalézá tu fotografii jejího syna, zrcátko na stěně a kamínka). Tento Sophiin dům je však ještě něčím jiným. Vévodkyně systematicky buduje svůj vzkaz příštím generacím: hotel-muzeum *U Čarovných zrcadel*, který je nejen symbolem dočasného pobytu, ale i ukázkou vídeňského životního stylu, rozmařilého, hédonistického, který si libuje v zábavách a příjemné konverzaci. Jeho muzeální součástí je i *Spectaculum Zahrady z Tisíce a jedné noci*, tento zvláštní časoprostorový model věčnosti. (Vévodkyně odmítá Justininy reálné návrhy pojmenování a volí pohádkové – nejen z lásky k literatuře, ale jakoby (a paradoxně) z respektu k autorovi, který v reáliích ctí pravdivost, literární postava vybírá pro fiktivní objekty literární řešení.) Také její dům, jenž je zvnějšku směsicí historizujících slohů a zevnitř souborem luxusně zařízených prostor v různých slozích se stává součástí jejího muzeálního poselství. Salony a pokoje ve stylu rokoka, empíru, *biedermeieru* i secese, moderní herna, síň předků – obrazová galerie, obrovská knihovna, již nelze za lidský život zvládnout – těmito prostorami prochází s vypravěčem-popisovatelem a průvodcem; vše je součástí muzea, jež společně s muzeálním hotelem vytváří vévodkyně. Popisy zastavují děj a odpoutávají se on něj v samostatné pasáži; jsou dalším z prostředků, které nahrazují bohatý příběh s dramatickou zápletkou. Netýkají se rozvoje příběhu, ale smyslu dění – čtenář vstupuje do tohoto prostoru jako návštěvník paláce z dávných časů, jako by se postavy, osudy a děje

staly jen ozvučením tohoto muzea, které zažívá návštěvník při prohlídce historických prostor, když je průvodce zalidňuje útržky vyprávění o lidech, kteří je kdysi obývali a užívali.

Hlavní postava utváří ve vnějším světě prostor, kde bude šťastná a svobodná, kde se vše bude řídit nikoli jejím autoritativním rozhodnutím, ale nastoleným řádem a pravidelností, na níž se všichni se zaujetím ochotně a oddaně podílejí. Prosperující a vzorně řízené panství na Neukirchenu s dobře řízeným hospodářstvím společně s domem nejsou jen vlastnictvím, ale ekonomickou i lidskou semknutou a soběstačou jednotkou. V principu obdobou Risachova panství. Vévodkyně však postrádá Risachovy ekonomické sklony a schopnosti, už jen čist hospodářské výkazy vyžaduje sebezapření, spoléhá na poctivost svých zaměstnanců. Její idyla je užší, i když založená na stejných principech, soukromější.

Heinrich vstupuje do světa, kde práce, vzdělávání a umění nejsou koníčkem vedle kupecké profese, ale skutečným smyslem života. Vládne zde sice stejná pravidelnost a pořádek jako v jeho otcovském domě, avšak vesmír *Růžového domu* je velkolepý, promyšlený a ošetřovaný jako umělecky vyprojektovaná zahrada. Vše má své místo, svůj čas. V knihovnách jsou přítomni klasikové od Homéra a Shakespeara ke Goethovi a Schillerovi, v galerii lze studovat oleje ve zlatých rámech, vzácný nábytek je řemeslně dokonalý i podlahy jsou vybrané kvality a nutno po nich chodit ve speciálních papučích. V dílně spíše umělecké než truhlářské jsou restaurovány starobylé přístroje, vzácné předměty a rodí se umělecké projekty. Vše v zahradě a hospodářství je dokonale domestikováno, ptáci jsou dokonce vábeni geniálním systémem krmení, protože jsou nejlepším prostředkem proti housenkám a různé havěti. Množství druhů plodů i květin je obdivuhodné. Risach s věrným dokonce překračuje hranice svého panství a restauruje v okolí vzácné stavby. Jeho krédem je navracet věcem život a krásu, uchovávat pro příští generace je povinnost. Artificiálnost, umělá vytvářenost světa, který vzniká a je uchováván s láskou a pílí, je svědectvím, že i Risach vytváří **muzeum** – svého životního stylu i věcí. Prostor má jasně symbolický význam. Lásky k věcem a jejich opatrování

představuje hlubokou důvěru v jejich řád. Člověk je do něj vřazen – předmětné a lidské je propojeno. Předmětný svět je dvojitým znakem: Obrací se k prosté existenci světa, odráží lidské jednání i způsob života a představuje vazbu nadřazenou bytí:. Heinrich Drendorf staví řád věcí nad lidský záměr:

Úcta k věcem, jaké samy o sobě jsou, byla u mne tak veliká, že jsem při zápletkách, sporných požadavcích a při nutnosti leccos uspořádávat nepřihlížel k našemu prospěchu, nýbrž k tomu, co vyžadovaly věci samy o sobě, co se shodovalo s jejich podstatou, aby byly zase tím, čím byly, a dostaly vráceno, co jim bylo vzato a bez čeho nemohly být tím, čím jsou.¹

V obdobném opatrovatelském vztahu k věcem žije i vévodky; pečuje takto i o šperky a vzácné toalety – i ty jsou součástí jejího muzea dobového životního stylu. Svět, v němž věci mají ducha, nejen účelnost, je líčen u Fukse i Stiftera s velkou konkrétností, ve smyslových detailech. U Stiftera vládne popis, text plyne v soustavném a podrobném líčení, jak Heinrich či Risach nakládají se světem; u Fukse jsou popisy doplňovány neustálým pohybem motivů, které jsou přesouvány do nových situací a vsazovány do nových okolností, které je čtenáři nasvětlují z jiného hlediska, obohacují, komplikují, znejasňují, ale i objasňují – čtenář se s nimi musí potýkat. Je tak dosaženo proměnlivé dynamičnosti textu. Důsledné, až obsedantní zobrazování povrchu se týká popisů prostoru stejně jako líčení dění, událostí a osob. Doslovně popisný styl usilující o jazykovou přesnost, ulpívající na viditelném světě, snaha postav co nejpřesněji formulovat, konverzovat jasně a přesně podle pravidel taktu, systematizovat jazykem, zpřehledňovat svět, vyjadřovat jím vazby věcí a uspořádanost žitého světa – toto vše je obrana proti pojmové manipulaci a znejasňování smyslu, opora i uklidnění proti životním úzkostem. Podobně jako jako Machkovy obrazy ukazující portrétovaného s úpornou detailností, tak i tyto texty jako obraz v zrcadle neodkrývají život uvnitř. Indiciemi pouze poukazují za hranice vnějšího, směřjí pod povrch a naznačují hlubiny a napětí pod ním. Jejich vypravěč neanalyzuje, ale ukazuje. Tím, co je vypověditelné, upozorní se na to, co vypověditelné není. Tak činí i vévodkyně ve svém Spectaculu.

¹ Stifter, Adalbert: *Pozdní léto*. Překlad Jitka Fučíková. Praha, Odeon 1968, s. 419.

6. 2. 3 Útržky příběhů

Jednoduchá, vnějškově banální hlavní dějová osnova *Vévodkyně a kuchařky* začíná v luxusní pařížské restauraci; vévodkyně si ověří, že její záměr otevřít hotel považuje vévoda Louis, francouzský bratranec, za pošetilost, a na konci vyprávění, které má téměř 770 stran, tento hotel otvírá. Absence napínavého příběhu s dramatickou zápletkou a vypointovaným zakončením je však vykompenzována spoustou drobného dění, vloženými příběhy a historkami, množstvím informací a detailů, z nichž každý může mít význam důležitého kamínku v mozaice nebo může být falešnou stopou mystifikační motivické linie. Je nahrazována množstvím intertextů, popisy a rozsáhlými dialogy, které zastavují a zpomalují proces vypravování. Vyprávění je komplikováno analepsemi, s nimiž se mění i vypravěč a styl jeho projevu: o knížecí hostině podává nejprve podrobnou (poutavou i napínavou) zprávu neosobní vypravěč; po návratu na Rennweg se jeho role ujímá vévodkyně a své důvěrnici Justině ji líčí ve svém humorném, ironickém a zcela uvolněném podání. Takto nastavená analepse skýtá možnost (postavě i autorovi) vybrat jen to, co sdělit chce; co není pro Justininy uši (a čtenářovy oči), utajit: „*To hlavní, o čem vévodkyně a strýc v salónku při přípitku za zavřenými dveřmi mluvili, bylo něco dosti jiného.*“¹ Je navozeno tajemství, čtenář je odsouzen ke spekulacím. Retrospekce jsou v textu běžné: malíř Diezler, ponořen do procesu tvorby svého chef-d'œuvre, si vybavuje setkání s Barbarou, člověkem i uměleckým objektem, Sophia v myšlenkách vzpomíná na rozepře s Viktorem. Analeptické vyprávění kuchařčino či Adalbertovo umožňují čtenáři i postavě vévodkyně doplnit si a pochopit smutnou Adalbertovu historii. Přítomná vyprávěcí linie se zdá prostá: krok za krokem a chronologicky je podáno Sophiino systematické úsilí vybudovat hotel, napsat hru; zaznamenává však jen kousek její přítomnosti. Skrze rafinované prostředky příznačné pro Fuksovu metodu výstavby narativu (a také trochu v zápase s nimi), i skrze nánosy textů a vnějších i zavádějících detailů dobírá se čtenář k fabuli, k sestavení Sophiina životopisu. Životní příběh se skládá

¹ Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 210.

postupně nikdy nebude úplný – důležité je nejen to, co je řečeno, ale stejně tak to, co řečeno není. Vypravěč důsledně, až obsedantně ulpívá na jevovém, neboť analýzami duševních stavů a rozbořem příčin by porušil své kompetence. Je mu dovoleno si se čtenářem pohrávat, ne mu ulehčovat práci. Poskytuje vnějšek, žádná citová hnutí – právo na soukromí zůstáváme na povrch dění pod veškerou cílevědomou činností Čtený, vymyšlený svět je konstruován jako skutečný – plný ambivalencí, nejistot, protikladných názorů a nemožností dobrat se pravdy nebo jediné správné pravdy. Sophiiny životní úzkosti, smutek ze ztrát, obavy, vnitřní samotu je nutno hledat pod povrchem podle indicií; pak lze veškerou Sophiinu cílevědomou činnost pochopit jako obranu proti těmto pocitům. Čtenář si sám musí uvědomit, že čte velice zvláštní formu Bildungsromanu, na jehož kompletaci se podílí – spojenece najde leda v postavách, které mu vyprávěnými útržky příběhů a vzpomínek či glosami pomáhají. Nemůže si nevšimnout role náhod, jež vévodkyni přivádějí do cesty kavárníka Musila, zlatníka Radechowskyho, pana Globetrottera i kuchařku Barbellovou; náhod, které jsou tak četné, že vypadají jako vyšší záměr osudu. Vévodkyně je přijímá zcela samozřejmě, vědoma si stoické pravdy: *chtějícího osud vede, vzpírajícího se vleče*. Vévodkyně vstoupila do epochy zřejmých předzvěstí konce monarchie a nejistých, temných vizí budoucnosti Evropy. Náleží k nim i fakt vymírání šlechtických rodů; vnést do vyprávění tuto informaci je úkolem kuchařky Barbellové; ona sama je přinucena opustit vynikající místo vždy s úmrtím svého šlechtické zaměstavatele. S vévodkyní uschne i jedna její rodová větev. Vyprávění o vévodkyni není zdaleka jen příběhem o hotelu a muzeu; je odhalením procesu, jímž si tato žena vytváří systém obranných mechanismů proti úzkosti a buduje svoji životní celistvost a osobní idylu. Principu idyličnosti odpovídá nevytváření konfliktních či problémových situací, ale světa vstřícné komunikace. Idyla je ukázána jako protiváha chaosu současné doby vévodkyniny, ale také Fuksovy a dříve Stifterovy.

Ani Stifterovo *Nachsommer* nená velký ústřední příběh, ale dění, které je (obdobně jako u Fukse) spěním k cíli. Heinrich Drendorf, ačkoli je autodiegetickým vypravěčem, je v této funkci zřejmě spolehlivější než vypravěč Fuksův: líčí svůj proces zrání s úpornou

snahou o maximální věcnost, přesnost, objektivitu. Ta může být klamná a mylná v případě tak osobní perspektivy, avšak vypravěč se zříká analýzy, zdráhá se líčit a vykládat vnitřní hnutí, odhalovat psychologické pohnutky (stejně jako vypravěč Fuksův). Jeho pohled je obrácen k materiálnímu a duchovnímu světu, k jeho poznávání i empirickému uchopování bez zjevné distance. Heinrichovo cítění, touhy a averze se vypařily, on sám se při popisu lidí ukazuje jako přírodovědný pozorovatel. Také zde je líčen povrch materiálního světa i dění; způsobem tak detailním, že má postihnout souvislosti všech věcí, struktury jejich systémů, dokonalý řád, před nímž člověk má úctu a jehož se snaží být ústrojnou součástí. Pod vnějšek musí čtenář pronikat sám; stejně jako ve světě Fuksova románu. Tento vyprávěcí styl je pro čitele napínavých a zábavných historií odstrašující, pro jiné fascinující a svůdný; vtahuje do hlubin maximálně dokonalého, souladného a úplného světa. Adalbert Stifter zajisté nechtěl čtenáře ani bavit, ani fascinovat (to ovšem L. Fuks užitím své metody textové výstavby chce), nýbrž formovat, vzdělávat. Předkládá mu pozitivní utopii a tříbí smysl pro detail, náznaky, indicie. Tím, že přesně, pečlivě líčí vnější příznaky a způsoby jednání, vjemy naznačují nebo symbolizují. V tomto se L. Fuks s autorem *Pozdního léta* shoduje. Ani Stifter však nekonstruuje románové dění přísně didakticky a chronologicky; předkládá ho jako tajemství, hádanku, jejíž řešení bude odkrýváno postupně. Zpočátku čtenáři odpírá jména a souvislosti a místo toho jej zavádí do žitého světa, který musí zakusit, pochopit a uchopit, dříve než mu přiřkne příslušné a jediné správné pojmenování. Také jméno Heinrichovo a Risachovo padne až poté, co budou jejich bytosti a existence dávno pevně spojeny. I v tomto fikčním světě (stejně jako ve Fuksově) spojuje lidské životy náhoda. Zavede Heinricha na jeho studijní cestě do *Růžového domu* žádat o úkryt před bouří; mládenec je okamžitě a navždy přijat. Také Risach (jenž oplývá stejně jako Fuksova vévodkyně jemnou a pěstěnou intuicí) vše přijímá jako řízení a přání osudu. Je to také osud (Osud), kdo Heinricha upozorní při představení Krále Leara na pohnutí krásné dívky; ukáže mu jeho budoucí nevěstu, Risachovu chráněnkou. Kosmos Risachova panství, dílo svobodného pána, není přirozeného původu; je výsledkem dlouhého a vypjatého volního procesu vzdělávání a kultivování, který potlačuje nenávist, brutalitu, žádostivost, závist a krotí škodlivou vášeň. Také v tomto

románu (stejně jako ve Fuksově) se mění vypravěči a syžet se nerovná fabuli. Risachovo retrospektivní vyprávění o jeho vášnivém vztahu s Matyldou, jehož se Risach, podvoliv se rodičům dívky, zřekl i navzdory její vzpouře, má nejen didaktický účel, ale umožňuje lépe pochopit povahu zmoudřelého a smířlivého přátelského vztahu dvojice v jejich „pozdním létě“ i Risachův opatrovatelský cit k Matyldiným dětem. Příběh Risachovy lásky je jednou z oněch historií, jež má předvést zničující účinek vášně. Ze stejného důvodu je do fikčního světa *Babičky* vkomponován osud Viktorky – projev neovládnuté a destruktivní subjektivity, do světa Fuksova osud Viktora (jaká shoda jmen!) či Adalberta; ať se provinili proti Božímu, nadosobnímu mravnímu řádu nebo řádu společnosti, vždy to byl projev nezkrocené a extrémní individuality, nepřístojný a vždy potrestaný. *Pozdní léto* stejně jako *Vévodkyně a kuchařka* jsou školou pozorného, jemného vnímání a pozorování. Také nabídkou dialogů. Jak čtenář postupuje do nitra vyprávěného světa, otevírá se před ním vesmír lidské komunikace, který je utvářen vážností, respektem a empatií – schopností vcítit se do druhého; je školou taktu. Proces sebevzdělávání i výchovy, kultivování vžité hrubé síly je nasměrován k prosté existenci ve světě, ku vřazení do společenství lidí podobně jako do řádu věcí, do jistoty vyššího celku, v němž je každé bytosti i věci poskytnut její prostor, hlas a důstojnost. Je to proces, který musí být ustavičně obnovován, neboť jeho výsledek je neustále ohrožován. *Růžová zed'*, jejíž stonky musejí být svlažovány, prostřihávány, očišťovány, hnojeny, stojí jako symbol, jako výsledek nepřetržité péče o svěřený kousek hmotného světa i o člověka, o sebe sama. Jen tak se zachovává velkolepá podívaná. Co je ve světě Fuksovy rakouské vévodkyně pandánem *Růžové zdi*? Sophiin svět zdaleka není tak komplexní, dokonalý, monumentální jako Risachův. Snad ještě k němu nedozrála, snad kvůli svým sklonům, schopnostem a rozbíhavým zájmům nebo tlaku doby a společnosti nikdy nebude schopna takový vytvořit. Ale Gustav Risach je věkem skutečně v „pozdním létě“ a hledí na výsledek mnohaletého úsilí. U vévodkyně Sophie je nám možná dáno sledovat první náběhy k takovému dílu, počáteční snažení. Její autor plánoval totiž ještě druhý díl románu. Čeho bychom se ještě dočkali?

7. Závěrem

Transtextualita, předmět poetiky, se stala mechanismem četby i analýzy při průzkumu Fuksova románového textu. Jeho výsledkem je několik značně samostatných a uzavřených kapitol (říci *studií* bylo by opovázlivé), které se snaží zachytit význam a smysl fikčního světa *Vévodkyně a kuchařky* a také uchopit princip autorské metody, s níž byl tento svět sestrojen. *Vévodkyně a kuchařka* je románem historickým stejně jako typicky fuksovským. Zachovává věrnost principu své metody, perfektně propracované kompozici díla, práci s motivy, jež se vyznačuje prolínáním motivických linií i důmyslným zatajováním faktů, nahlížením na jedinou skutečnost z různých perspektiv, matením čtenáře, který musí sám spojovat fakta a souvislosti, aniž se mnohdy dozví, co by rád věděl, píše Fuks zvláštní komplikovaný intertextuální narativ s jednoduchým příběhem a složitým děním, které zákruty světa i hlubiny lidské psychiky, mnohdy temné a úzkostné, jen poodkrývá; a je v průběhu čtení nepřetržitým úkolem pro subjekt s ním zápolící. Vytváří hrdinku, vznešenou rakouskou vévodkyni, vzdělanou a vnímavou ženu pohyblivého ducha a bizarních nápadů, jež se odmítá ztratit v chaosu světa *fin de siècle* či zaniknout, rozplynout se se svou odcházející společenskou třídou, aniž by vložila do svého života užitečnou činnost, a dala mu tak smysl. Podvědomě svou podstatou (*avec son esprit*) i záměry svého osvícenského rozumu je vedena k tomu, aby svět ji obklopující zpřehlednila, našla své důstojné místo. Koná tak, aby ovlivnila vše, co v nejbližších vztazích může; vědoma si drobnosti svého činění i bezvýznamnosti smrtelné lidské existence. Snaha ucelit, zklidnit a harmonizovat osobní svět a dávat životu smysl aktivní naplní a zdokonalovat ho vzděláváním sebe i druhých – to je náhled člověka *biedermeieru*. K němu se vévodkyně dobírá i skrze přátelství s řadou bytostí středního stavu, moudrých, uměřených, zralých a čínorodých. Také však polemikou s romantickým a dekadentním pojetím života. Ladislav Fuks píše *Bildungsroman* – román zrání a ucelování osobnosti s prvkem idylizace. Nerevoltující, nerevoluční, ale naopak harmonizující a také nadčasový přístup k životu, který umožňuje získat osobnostní

stabilitu, nabízí lidem, kteří netouží po moci, nebo těm, kteří ji mají, ale jsou ochotni naučit se ji užívat nejen pro blaho své, ale i bližních.

Seznam literatury

FUKS, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Československý spisovatel 1983.

FUKS, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Doslov Bohumil Svozil. Praha, Československý spisovatel 1987.

FUKS, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Doslov Miloš Pohorský. Praha, Odeon, 2004.



BARTHES, Roland: *La morte de l'auteur*. In: Barthes, R., *Le bruissement de la langue*. Essais critiques IV. Paris, Éditions du Seuil 1984, s. 63–69;

BARTHES, Roland (2001). *Smrt' autora*. In: Profil súčasného výtvarného umenia 1-2/2001, s. 8-13. (přel. Radana Žvaková).

BECHER, Peter: *Sehnsucht nach Harmonie; eine Biografie*. Regensburg, Pustet 2005.

BERKES, Tamás: *Biedermeier jako strukturnětvoný činitel románu Babička Boženy Němcové*. In: *Božena Němcová a její Babička*. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR 2006, s. 178–186. Dostupné z:

<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/kongres/tretiIII/14.pdf>

BÍLEK, Petr. A.: *Hledání jazyka interpretace*. Brno, Host 2003.

Český Parnas. *Literatura 1970–1990*. Praha, Galaxie 1993.

DELAPERIÈRE, Maria: *Postmodernisme en europe centrale. La crise des idéologies*. Paris,

DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Překlad autor. Praha, Karolinum 2003.

ESCOLA, Marc. Intertextualité et littérarité. *Fabula, la recherche en*

littérature: Atelier de le théorie littéraire [online]. Ecole normale supérieure, le 27 février 2003 [cit. 2012-05-18]. Dostupné z:

<http://www.fabula.org/atelier.php?Intertextualit%26acute%3B%20et%20litt%26acute%3B%20rari%26acute%3B>

- Biedermeier v českých zemích*. Eds. Helena Lorenzová, Taťána Patrasová. Praha, KLP 2004.
- EXNER, Milan: *Biedermeier a syndrom rozpadu*. In: *Estetika* 32, 1995, č. 2, s. 15–23.
- EXNER, Milan: *Figurky a pábitelé*. *Estetika* 32, 1995, č.3, s.28–38.
v *českých zemích*. Eds. Lorenzová, Helena, Petrasová, Taťána. Praha, KLP 2004, s. 394–401.
- FOŘT, Bohumil: *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR 2008.
- FUKS, Ladislav: *Moje zrcadlo a Tušl, Jiří: ...a co bylo za zrcadlem*. Praha, Mladá fronta 2007.
- FUKS, Ladislav: *Moje zrcadlo – Vzpomínky, dojmy ohlédnutí a Tušl, Jiří: ...a co bylo za zrcadlem*. Praha, Melantrich 1995.
- GENETTE, Gérard: *Palimpsestes*. Paris, Editions du Seuil 1982.
- GENETTE, Gérard: *Seuils*. Paris, Editions du Seuil 1987.
- GILK, Erik: *Nesoustavné poznámky k Fuksovu románu Vévodkyně a kuchařka*. In: *Studia Moravica V Symposiana*, red. Lukáš Foldyna a Erik Gilk, Univerzita Palackého, Olomouc 2007, s. 167–171.
- GOODRICK-CLARKE, Nicholas: *Okultní kořeny nacismu*. Překlad Daria Dvořáková. Praha, Votobia 1998.
- HAMAN, Aleš: *Vojtěch Jirát a český biedermeier*. In: *Estetika* 33, 1996, č. 3–4, s. 25–27.
- HODROVÁ, Daniela: *Hledání románu*. Praha, Československý spisovatel 1989.
- HOFFMANNOVÁ, Jana: *K charakteristice postmoderního textu*. *Slovo a slovesnost*, 1992, roč. 53, č. 2, s. 171 – 183.
- HOFFMANNOVÁ, Jana: *Stylistika a ...* Praha, Trizonia 1997.
- HOFFMANNOVÁ, Jana: *K charakteristice postmoderního textu*. *Slovo a slovesnost*, 1992, roč. 53, č. 2, s. 171 – 183.
- HOMOLÁČ, Jiří: *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha, Karolinum 1996.
- CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Překlad Milan Orálek. Brno, Host 2008.

- JIRÁT, Vojtěch: *Erben, čili majestát zákona*. In: *Portréty a studie*. Praha, Odeon 1978, s. 127–148. Dostupné z: http://www.resbohemia.org/open_article.php
- JIROUŠEK, Jan: *Chalupářství jako kulturní typ*. In: *Estetika* 33, 1996, č. 3–4, s. 120–127.
- KASTNEROVÁ, Martina. *Fikce a skutečnost - je mimésis překonaný konstrukt?*
- KOMÁREK, Stanislav: *Rebiedermeierizace*. In: *Vesmír* 82, duben 2003, s. 232.
- KUBÍČEK, Tomáš: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno, Host 2007.
- KUNDERA, Milan: *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*. Brno, Atlantis 2006.
- LEPAPE, Pierre: *Země literatury*. Překlad Nora Obrtelová. Brno, Host 2006
- LYOTARD, Jean-Francois: *O postmodernismu*. Překlad Jiří Pechar. Praha, Filosofia 1993.
- MACUROVÁ, Alena: *Subjekty a text*. In: *Proměny subjektu*. Svazek 1. Praha, Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR 1993.
- MAIDL, Václav: *Adalbert Stifter a Božena Němcová: podoby a rozdíly*. In: *Biedermeier v českých zemích*. Eds. Lorenzová, Helena, Petrasová, Taťána. Praha, KLP 2004, s. 394–401.
- MALEVIČ, Oleg: *Osobitost české literatury*. Praha, Malvern 2009.
- MEYER-MINNEMAN, Klaus, SCHLICKERS, Sabine:
La mise en abyme en narratologie. In: *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*. Paris, Editions des archives contemporaines 2010, s. 91–109. Dostupné také z: <http://books.google.cz/books?id=I6xJT3vIFeMC&pg=PA91&lpg=PA91>
- V češtině dostupné z: http://aluze.cz/2011_01/08_studie_meyer-minnemann.php
- MOCNÁ, Dagmar a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha, Paseka 2004, heslo *Vývojový román*, s. 681–685.
- OLIVA, Pavel: *Solón*. Praha, Svoboda 1971.
- Postmodernismus v české a slovenské próze*. Sborník z mezinárodní konference. Opava 11.-12. září 2002. Redigoval Libor Pavera. Opava 2003.

- PŠENICOVÁ, Zuzana: *Literární kuchař. O novém románu, ale i zrcadlech a kuchyni*.
Večerní Praha 29, 1983, č. 187, s. 6.
- PUTNA, Martin, C.: *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha, Academia 2011.
- PYTLÍK, Radko: *K interpretaci literárního díla ze současnosti. Nad románem Ladislava Fukse Vévodkyně a kuchařka*. ČL 32, 1984, s. 344–351.
- RABAU, Sophie: *L Intertextualité*. Paris, Flammarion, coll. «GF-Corpus/Lettres» 2002.
- ROSTINSKY, Joseph, N.: *Exotika biedermeieru a jeho český paradox*. In: *Estetika* 33, 1996, č. 3–4, s. 108–111.
- SLABOCHOVÁ, Dana: *K autorské strategii mezitextového navazování na antickou literaturu aneb "císařští" prozaikové ve Fuksově "k. c." románu*.
Listy filologické CXVII, 1994, s. 292–304.
- SLOUKOVÁ, Danica: *Sešity k dějinám filosofie XII. Filosofie v postmoderní situaci*. Praha, VŠE 1998–2000.
- SOURIAU, Etienne: *Encyklopedie estetiky*. Překlad Z. Hrbata a kol. Praha, Victoria Publishing a. s. 1994.
- Slovník českého románu*. Dokoupil, Blahoslav a kol. Ostrava, Sfinga 1992.
- Slovník literární teorie*. Red. Štěpán Vlašín. Praha, Československý spisovatel 1977.
- STIFTER, Adalbert: *Pozdní léto*. Překlad Jitka Fučíková. Praha, Odeon 1968.
- ŠMAHELOVÁ, Hana: *Zdroje idyly v Babičce*. In: *Prolamování struktur*. Praha, Karolinum 2002, s. 208–224.
- Časovost a nadčasovost biedermeieru. (K ohlasové poezii F. L. Čelakovského)*. Tamtéž, s. 234–245.
- TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Překlad Jiří Pelán, Libuše Valentová. Praha, Triáda 2000.
- TŘEŠTÍK, Dušan: *Češi a dějiny v postmoderním očistci*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2005.
- TUREČEK, Dalibor: *Biedermeier a české národní obrození*. In: *Estetika* 30, 1993, č. 2, s. 15–23.
- Biedermeier a současná literárněvědná bohemistika*. In: *Biedermeier*

v českých zemích. Edd. H. Lorenzová, T. Petrasová. Praha, KLP 2004, s. 386–393.

Biedermeier na českém obrozeneckém jevišti. In: *Estetika* 33, 1996, č. 3–4, s. 73–83.

VIKTORA, Viktor: *K zobrazení prostoru v české literatuře biedermeieru*. In: *Estetika* 33, 1996, č. 3–4, s. 57–63.

VOJVODÍK, Josef: *Děs z rozdělení. K antropologii celistvosti v literatuře českého biedermeieru*. In: Vojvodík, Josef: *Images corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno, Host 2004, s. 44–104.

VONDRÁČEK, Radim: *Biedermeier. Umění a kultura v českých zemích 1814–1848*. Praha, Uměleckoprůmyslové muzeum Praha a společnost Gallery, 2008.

WELSCH, Wolfgang: *Naše postmoderní moderna*. Praha, Zvon 1994.

WYSZTYGIEL Aneta: *O tom, jak teorie mimesis s teorií fikce bojuje (a nevzdává se)...* In: *Podoby a funkce příběhu: pokus o interdisciplinární debatu*. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR 2011, s. 6–11.



Zdroje citovaných textů

BACH Cantata Page: BWV 27, BWV 166. *The Bach Cantatas* [online]. Walter F. Bischof. © 1997–2012 [cit. 2012-06-10]. Dostupné z:

<http://webdocs.cs.ualberta.ca/~wfb/cantatas/27.html>

<http://webdocs.cs.ualberta.ca/~wfb/cantatas/166.html>

Bible svatá. Praha, Knižní klub 2007, s. 996

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *Život je sen, Lékař své cti*. Překlad Vladimír Mikeš.

Praha, Artur 2008, s. 82.

CLAUDIUS, Matthias: *An meinen Sohn Johannes*. In: *Der Wandsbecker Bote*. Frankfurt am Main, Insel-Verlag 1965, s. 77–80, citace s. 78.

EPIKTÉTOS: *Rukojeť; Rozpravy*. Překlad Rudolf Kuthan a Jaroslav Ludvíkovský. Praha, Svoboda 1972, Antická knihovna sv. 10, Zlomky z rozprav s. 364.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* [online].

Weimar: Hermann Böhlau, 1889, s. 28 [cit. 2012-06-06].

Dostupné z:

http://de.wikisource.org/wiki/G%C3%B6tz_von_Berlichingen_mit_der_eisernen_Hand

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Hermann und Dorothea: Polyhymnia. Der Weltbürger* [online]. první vydání 1798. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996, s. 1-76, verš 13 [cit. 2013-11-23]. ISBN 3-15-00055-6.

Dostupné z: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3634/6>

GUIZOT, François-Pierre-Guillaume. *Histoire générale de la civilisation en Europe, depuis la chute de l'empire romain jusqu'à la révolution française*: Leçon XIV/11 [online].

10/12/2003. Paris: Pichon et Didier, 1828 [cit. 2012-06-10]. Dostupné z:

http://www.eliohs.unifi.it/testi/800/guizot/guizot_lez14.htm

HOBBS, Thomas: *Výbor z díla*. Překlad Vojtěch Balík, editor Milan Sobotka. Praha, Svoboda 1988, *O občanu*, s. 119.

LAO-C': *Tao te-ťing*. Překlad a komentář Berta Krebsová 1971. Praha, DharmaGaia 2003.

MARCUS AURELIUS, Antoninus: *Hovory k sobě*. Praha, Svoboda 1975.

ŒUVRES POÉTIQUES DE JEAN RACINE. Paris, Didot 1854, tome 3^{ième}, 517 pages, p. 244.

Dostupné:

[http://fr.wikisource.org/wiki/Ph%C3%A8dre_\(Racine\),_Didot,_1854](http://fr.wikisource.org/wiki/Ph%C3%A8dre_(Racine),_Didot,_1854)

PASCAL, Blaise. *Pensées*: Section VI. *Les philosophes*, p. 81/358 [online]. Léon

Brunschvicg. Paris, 1897 [cit. 2012-06-04] Dostupné z:

http://www.samizdat.qc.ca/arts/lit/Pascal/Pensees_brunschvicg.pdf

PLAUTUS: *Amfitryon a jiné komedie*. Překlad Vladimír Businský, Praha, Svoboda 1978, s. 388.

Projekt Kakanien.info: Díl druhý - O právu k věcem, Oddíl první práva věcného, hlava XII: Způsoby omezení posledního pořízení, § 696 [online]. 1811. vyd. 1. 2. 2006 [cit. 2012-06-12]. Dostupné z: <http://www.kakanien.info/Show.aspx?ID=3417>

SÉGUR, Louis-Philippe, comte de: *Chanson morale*. In: *Contes, fables, chansons et vers*. Paris, Buisson, 1801, s. 223.

SENECA: Další *listy Lucilioví*. Překlad Václav Bahník. Praha, Svoboda 1984, *Pěťadvadesátý list*, s. 204.

SENECA, Lucius Annaeus. *Thyestes III, 453* [online]. latinlibrary@mac.com, The Classics Page [cit. 2012-06-07]. Dostupné z:

<http://www.thelatinlibrary.com/sen/sen.thyestes.shtml>

Seneca vychovatel a utěšitel. Překlad Josef Hruša. Olomouc, Votobia 1995, Polybiovi, 11, s. 151.

SHAKESPEARE, William: *Sonety*. Překlad Jan Vladislav. Praha, Československý spisovatel – Klub přátel poezie 1969, s. 58 – Sonet 52, s. 66 – Sonet 60.

SCHOPENHAUER, Arthur: *O smrti*. Brno, „Zvláštní vydání...“ 1996

SIENKIEWICZ, Henrik: *Quo vadis*. Překlad E. Sojka. Praha, Odeon 1969, s. 449

Stoletý kalendář knihovny Máj. Z novin, knih a časopisů vybral, sestavil a komentářem opatřil Milan Schulz. Praha, Mladá fronta 1968.

TACITUS, Cornelius Publius: *Letopisy*, Praha, Svoboda 1975.